طواريق النبط

أوزان الشعر النبطي وعلاقتها بعلم العروض

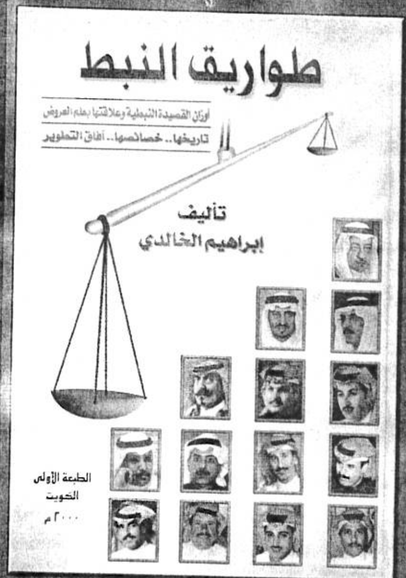
تاريخها - خصائصها - آفاق التطوير

تأليف

إبراهيم حامد الخالدي

الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة
الكويت/ ٢٠١٢م (١٤٣٣هـ)

طواريق النبط
تأليف
إبراهيم حامد الخالدي



عندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ٢٠٠٠م لقي اهتماماً كبيراً من قبل القراء، ونقلت معظم مادته إلى الصحف والمجلات، ومواقع الإنترنت كما تم تبني مصطلحاته وتقسيماته من قبل الكثير من الشعراء والنقاد.

ولقد نفدت نسخ (طواريق النبط) بعد فترة قصيرة من صدوره، وطولبت مراراً بإعادة طبعه، ولكني تأنيت كثيراً في إصدار الطبعة الثانية منه رغبة في احتواء هذه الطبعة على مراجعات وزيادات، والاستفادة من الملاحظات التي طرحت حول محتوى الكتاب إضافة إلى ما استجد لدي من معلومات ورؤى وخبرات تراكمت خلال السنوات الفاصلة بين الطبعتين، وهذا ما أتمنى أن يجده القارئ في هذه الطبعة المزيدة والمنقحة من (طواريق النبط).

إبراهيم

سعر النسخة:
٣ د.ك - ١١ دولار أو ما يعادلها

811.9 الخالدي، إبراهيم حامد عطية.
طوارق النبط :أوزان الشعر النبطي وعلاقتها بعلم العروض.../ إبراهيم حامد عطية الخالدي.-
ط2 ، مزيدة ومنقحة .- الكويت : إبراهيم حامد عطية الخالدي ، 2012
304 ص ؛ 24 سم .
ردمك : 978-99966-0-146-0

1.الشعر العربي- تاريخ ونقد 2. الشعر النبطي - الكويت - تاريخ ونقد أ. العنوان

رقم الإيداع : 210/ 2012
ردمك : 978-99966-0-146-0

* الطبعة الأولى: الكويت/ ٢٠٠٠م.

* الطبعة الثانية (مزيدة ومنقحة): الكويت/ ٢٠١٢م (١٤٣٣هـ).

* للتواصل مع المؤلف:

دولة الكويت - العديلية - قطعة ٤ - رابطة الأدباء الكويتيين.

الموقع الشخصي: www.al-wasim.com

ebraheem٩٨٧٦@yahoo.com

طبع بمطابع الدروازة - الكويت

إهداء

إلى...

الخليل بن أحمد الفراهيدي،

وعبد الرحمن بن خلدون،

ومحسن الهزاني:

... اعترافاً بفضلهم.

مقدمة الطبعة الثانية

عندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ٢٠٠٠م لقي اهتماماً كبيراً من قبل القراء، ونُقلتْ معظم مادته إلى الصحف والمجلات، وإلى مواقع كثيرة على شبكة الإنترنت كما تم تبني مصطلحاته وتقسيماته من قبل الكثير من الشعراء والنقاد، ويكفي للتدليل على ذلك معرفة أن محرك البحث (جوجل) يعطي أكثر من ١٧٠٠ نتيجة عن مواقع ورد فيها عنوان الكتاب.

وقد نفدت نسخ (**طواريق النبط**) بعد فترة قصيرة من صدوره، وطولبتُ مراراً بإعادة طبعه، ولكنني تأنّيت كثيراً في إصدار الطبعة الثانية منه لانشغالي ببحوث وكتب أخرى[1]، ورغبتي في احتواء هذه الطبعة على مراجعات وزيادات، والاستفادة من الملاحظات التي طرحتْ حول محتوى الكتاب إضافة إلى ما استجدّ لديّ من معلومات ورؤى وخبرات تراكمت خلال السنوات الفاصلة بين الطبعتين.

---

(١) أصدرت خلال هذه الفترة عدداً من الكتب والدراسات هي:
- الزير سالم: الكويت ٢٠٠٢م.
- الجامع المختصر للألقاب والعزاوي عند البدو والحضر: الكويت ٢٠٠٣م.
- المصور البدوي: الكويت ٢٠٠٤م.
- مجموعة شعرية فصيحة بعنوان (احتمالات المعنى): الكويت ٢٠٠٥م.
- تحقيق ديوان شاعر الحجاز بديوي الوقداني: الكويت ٢٠٠٥م.
- تحقيق ديوان شاعر الزبير عبد الله بن ربيعة: الكويت ٢٠٠٥م.
- المعلقات النبطية: الكويت ٢٠٠٧م.
- الجزء الثاني من كتاب (المستطرف النبطي): الكويت ٢٠٠٧م.
- تاريخ الشعر النبطي: بيروت ٢٠١١م.
- دخلنا بلداً يقال لها الكويت: الكويت ٢٠١١م.
- مجموعة شعرية فصيحة بعنوان (ربما.. كان يشبهني): الكويت ٢٠١٢م.

وقد ألقيتُ خلال هذه الفترة محاضرة في البحرين[١] عن الموضوع كما أنني أقوم منذ عدة سنوات بتدريس مادة القافية في أكاديمية الشعر في أبو ظبي، ولامست عن قرب هواجس وأفكار المهتمين بهذه الجانب من فنيات القصيدة النبطية.

والمزاوجة بين معرفة علم العروض وإتقان موسيقى الشعر عموماً، والنبطي منه على وجه الخصوص أمر محير فعلاً، فدراسة العروض مثلاً، وإن كانت تصلح كمقياس لبحور الشعر النبطي إلا أنها غير قادرة على تربية أذن موسيقية بالشكل الذي ينتج شعراً جيداً، والتغني بالألحان ليس مقياساً مفيداً خاصة لدى من لا يعرفون دقة الأوزان الشعرية مما يوقعهم في مط، ولت، وعجن!

وإذا سُئلت عن رأيي الصريح، فأعتقد أنه لا داعي لتعلم الوزن من قبل غير الموهوبين لأن عدد من يتقنونه جيداً كثير، وباتت المشكلة الآن في إقناع نصف هؤلاء بأن يتوقفوا عن نظم الكلام الموزون!

وسوف يلاحظ قارئ هذه الطبعة من كتاب **(طواريق النبط)** أنني لم أغيّر كثيراً في البنية الأساسية للكتاب خاصة وأنني أفخر بصحة معظم ما ورد في الطبعة الأولى، ولكنني أضفت بعض ما جدَّ لي معرفته خلال السنوات الفاصلة بين الطبعتين، وخاصة في موضوعات الفصل الثالث (ملاحظات على الطواريق)، وأرجو أن تكون هذه الطبعة ملبّية لما يتأمله القارئ من إحاطة وافية بهذا الموضوع متمنياً أن يدوم التواصل فيما بيننا من خلال موقعي الشخصي، وبريدي الالكتروني، والعادي.

إبراهيم/ الكويت ١٦ مايو ٢٠١٢م

(١) محاضرة في الملتقى الثقافي الأهلي في البحرين في ٢٦ فبراير ٢٠٠٢م بعنوان (بين أوزان الشعر العامي وبحور الخليل. دراسة مقارنة).

مقدمة الطبعة الأولى



الوزن: أول حواجز الشعر، وأقدم قلاعه الحصينة.

أورثته الفطرة، واحتكر وكالته الشعراء.

أجمل ما فيه سحره الغامض، وأسوأ ما فيه قيوده الصارمة.

إن جهلته. لن تكون شاعراً، وإن تعلمته دون موهبة، فلن تكون شاعراً مبدعاً ما حييت!

ببساطة. هو الهبة الأولى للشاعر، والبشارة البكر بموهبته.

حاول الشعر الحديث تجاوزه فصحوياً، وأتى بقصيدة النثر على قلة كتّابها،

وندرة متذوقيها إلا أن الوزن ظل المقياس الفني الأول لتقييم الشاعر بل وفي اعتباره شاعراً من عدمه.

محاولات شعرية كثيرة منع الوزن نشرها في الصحف، وصور مبدعة أهملتها الذاكرة لغياب الوزن، وظل الرد الروتيني: (القصيدة غير موزونة) هو الحائل النقدي الأول للمحافظة على القيم الفنية الأخرى للشعر.(١)

وخلال عملي الصحافي سواء في مجلات الشعر العامي أو عند الإشراف على صفحات مختصة بنشر هذا الشعر وصلتني العديد من الرسائل والاتصالات من مبتدئين يطالبون بمعرفة الطريقة المثلى لتعلم الوزن، ودائماً كنت أرد بأن إتقان الوزن هو من ملحقات الموهبة الشعرية التي من الممكن تعلمها، ولكن من الأفضل أن تدرك بالسليقة، ومتى ما صار تعلمها هماً أمام الشاعر المبتدئ فقد عفوية الموهبة، وعذرية الإبداع.

وبين فترة وأخرى كانت تردني رسالة يطالب مرسلها بتوضيح طريقة الوزن له، وتعريفه بأفضل الطرق لكتابة قصيدة سليمة البناء صحيحة الأركان بعيداً عن نصائح: (حاول غناء قصيدتك على لحن معروف أو أكثر من القراءة) التي تكثر في ردود القائمين على صفحات الشعر عند الاعتذار عن نشر مشاركة ما!

ولا أزعم في هذه الدراسة المختصة بالشعر العامي في منطقة الخليج والجزيرة العربية أنني أقدم نظرية جديدة للوزن أو أنني اكتشفت ما لم ينتبه إليه سواي من قبل، فليس بدعاً من القول الإشارة إلى الأصل العروضي لطواريق النبط إذ أن بحور الخليل ليست حكراً على لهجة عامية دون غيرها، فهي

(١) من الطريف أن محاولات القراء مختلة الوزن التي تعاملت معها خلال عملي الصحافي كانت في الغالب ضعيفة المعنى، والقيم الجمالية للشعر. ربما لأن الجهل بالوزن يعني ضعف الموهبة بشكل عام، ولكن العكس ليس صحيحاً دائماً إذ أن كثيراً من القصائد الموزونة لا تحمل من الشعر ما يؤهلها للنشر، ولكنها تنشر - في العموم - تشجيعاً حيناً، وسداً للفراغ في معظم الأحيان.

صالحة للعربية كلغة على اتساع لهجاتها النقية.(١)

والبحث في العلاقة بين أوزان القصيدة وعروض الخليل أمر تم التطرق إليه في كثير من الدراسات والكتب والمقالات لمن هم أسبق زمناً، وأكثر خبرة مني في هذا المجال كعبد الله بن خميس، وأبي عبد الرحمن الظاهري، ود. غسان الحسن، ود. سعد الصويان، وطلال السعيد، وغيرهم ممن بذلوا جهوداً بالغة الأهمية في هذا المجال.(٢)

إن الهدف الأول لهذه الدراسة هو إرجاع (**طواريق النبط**) إلى أصولها العروضية بعيداً عن تصنيفاتها السابقة التي كانت تجعل من موضوع بعض القصائد أساساً لتسمية بحورها كما كان يحدث في (الهجينيات، والسامريات، والعرضات) أو حسب شكلها الفني كالمروبع والجناس.

كما أن الجديد الذي أحاول تقديمه هنا هو محاولة الإمساك بطرفي معادلة يكادان يكونان متناقضين، وهما: (الشمول، والتبسيط).

الشمول بمعنى احتواء معظم الألحان (الطواريق) التي يكتب عليها الشعر العامي (في المنطقة) مع محاولة استنباط الآفاق التي يمكن من خلالها (تأليف الألحان الجديدة) أو النادرة في هذا الشعر للوصول إلى رؤية واضحة المعالم، وشاملة لهذا الأمر.

أما التبسيط الذي أرمي إليه، فهو إعادة النظر في التسميات الحالية للبحور، والألحان النبطية، والتي أدى عدم علمية البعض منها إلى الخلط

(١) أعني بالنقية تلك اللهجات المتحدرة من العربية، فلم تختلط بلغات أخرى بشكل يخرجها من صفة العربية كتلك المختلطة بالفرنسية أو البربرية مثلاً.

(٢) انظر: الأدب الشعبي في جزيرة العرب لعبد الله بن خميس، وأوزان الشعر العامي لأبي عبد الرحمن الظاهري، والشعر النبطي لغسان الحسن، والجزء الثاني من الموسوعة النبطية لطلال السعيد، وهناك كتب أخرى اهتمت بهذا الموضوع مثل (كيف تنظم القصيدة؟) لفلاح المنصور، و(كيف تبدع القصيدة؟) لعبد اللطيف الوحيمد، وصدر بعد الطبعة الأولى من (طواريق النبط) كتب (الشعر النبطي) لسعد الصويان، و(أوزان الشعر النبطي) لمحسن الحجرف، و(دروس في أوزان الشعر الشعبي) لمحمد نور الدين.

بين الأوزان، وإعطاء الشعور بأن بحور الشعر العامي أكثر من أن تحصى، فحاولت حصر الأمر من خلال تقسيم هذه البحور إلى مجموعتين هما (البحور الصافية، والبحور المختلطة)، وتجزيء كل مجموعة إلى بحور محددة ذات ألحان (طواريق) متعددة بلغ عددها ١١٩ طاروقاً قابلة للزيادة مع مزيد من البحث، والابتكارات اللحنية.[١]

كما أطمح من خلال هذه الدراسة إلى أن نتفق على تسميات ومفاهيم محددة فيما يتعلق بهذه البحور والطواريق، وأن نكتشف معاً خصائص اللهجة التي يكتب بها هذا الشعر، وإمكاناتها، وسماتها اللغوية.

ولا أملك هنا إلا التذكير بأن ما جاء في هذه الدراسة هو مجموعة من الآراء والاجتهادات والاستنتاجات التي تقبل الخطأ مثلما تقبل الصواب، ومجال الانتقاد والاعتراض مفتوح، فهذا الشعر تراث نمتلك جميعاً حقوقه.

كما يأتي هذا الجهد إيماناً مني بأن المجال ما يزال متاحاً للبحث والتقصّي، وفتح آفاق جديدة في القصيدة العامية من خلال دراسة شكلها الفني، وتتبع التطورات التي حصلت عليه، واستشراف ما قد ينطوي عليه المستقبل من تطورات قادمة يتيحها الاهتمام الكبير الذي تحظى فيه هذه القصيدة على النطاقين الجماهيري والإعلامي.

إن وجود العشرات من المجلات التي تعني بالشعر العامي في خليجنا العربي بالإضافة إلى الصفحات اليومية والأسبوعية المهتمة به في مجلات وصحف متنوعة في ظل وجود عدد من القنوات الفضائية المتخصصة، ومواقع الإنترنت، والبرامج التلفزيونية والإذاعية ذات العلاقة ناهيك عن مئات الكتب

(١) الطاروق (يجمع على طواريق): مصطلح عامي يقصد به الشكل الفني للقصيدة من حيث الوزن والقافية، ولكنني أستخدمها في هذه الدراسة كمرادف للحن أي الصيغ المختلفة للبحر الشعري الواحد.

والمهرجانات التي تختص بمثل هذا الشعر أمر يستحق الاهتمام، ويستدعي تقديم هذا الرصد للمناخ الإيقاعي الذي يسبح فيه هذا الشعر.[١]

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد بن عبد الله، وآله الطيبين الطاهرين، وصحبه الكرام أجمعين. آمين.

إبراهيم

١٤ أكتوبر ٢٠٠٠م

(١) صدرت حتى الآن الكثير من مجلات الشعر العامي في الخليج رغم توقف بعضها عن الصدور مثل (الغدير، والمختلف، ومزون، وفواصل، وسيوف، وأصداف، ومشاعر، وقطوف، والقلم، والبارز، وآفاق، والفوارس، وليلة خميس، وجواهر، ووضوح، ونخبة المختلف، والريان، وشاعر المليون، والعراب) بالإضافة إلى مجلات أخرى أفردت للشعر العامي مساحات كبيرة مثل (فروسية وشعر، وهاجس، والحدث، وحياة الناس، والصدى، والبواسل). أما الصفحات الشعبية، فهي كثيرة بل أن الصادر منها في الكويت وحدها يتجاوز العشرين في الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية.

تمهيد

* ملامح من تاريخ الشعر النبطي:

لعله من المجدي قبل أن ندخل في عوالم الطواريق، ونحللها في سياق ما هو موجود لدينا حالياً أن نطل من شرفة التاريخ على مسيرة الشعر النبطي منذ أن لحن الإعرابي في لغته للمرة الأولى، فقال: (هذه عصاتي) بدلاً من (هذه عصاي)، وصار رأس الدولة يلحن في لغته في عهد الوليد بن عبد الملك إلى أن تحولت اللغة العربية الفصيحة إلى لغة لدواوين الملوك، وساحات القضاء، وحلقات المساجد بينما كان الناس في المدن والبوادي يتحدثون بلهجات عامية مختلفة، ويتندرون على المتحدثين بالفصحى كما هو موجود في كتب النوادر، وطرائف النحويين![1]

وإذا أردنا أن نعرّف القصيدة النبطية بأبسط عبارة، فإن علينا القول أنها الصورة العامية للقصيدة العربية العمودية (الموزونة المقفاة).

أي أنها قصيدة عربية كلاسيكية، ولكنها بلهجة عامية تختلف من مكان إلى آخر، ولكنها أكثر اختصاصاً بلهجة أهل الجزيرة العربية.

ومخطئ من يظن أن الشعر النبطي هو قصيد أهل البادية وحدهم، فإطلالة سريعة على أعلام الشعر النبطي قديماً وحديثاً، وعلى خريطتهم الجغرافية والسكانية تعرفنا بأن الكثير منهم كانوا من أهل الحاضرة، وسكان القرى، وما

---

(١) أصدرت في سنة ٢٠١١م كتاباً بعنوان (تاريخ الشعر النبطي) رصدت فيه مسيرة هذا الشعر خلال ألف عام.

محمد بن لعبون، وعبد الله بن ربيعة، ومحمد القاضي، وسليم بن عبد الحي، وعبد الله بن سبيل، ومحمد العوني، وعبد الله الفرج، ومحمد الفوزان، وحمود البدر، وفهد الخشرم، وفهد بورسلي إلا واجهة لقائمة بالغة الطول من آباء القصيدة النبطية من أبناء الحاضرة.

ولذا، فالشعر النبطي اعتماداً على تاريخه، وقائمة أعلامه تدل على أنه أدب تأقلم مع كافة أنماط الحياة في الجزيرة العربية في وبرها ومدرها، فقيل في خيمة الصحراء كما قيل في بيت الطين، وأنشد على أسنمة البخت كما أنشد تحت صواري السفن، وعند السواني، ومن هنا كتب له الاستمرار بعد دخول المدنية، واختفاء أنماط الماضي أو تطورها.

* * *

* التسمية:

استنفدت قضية تسمية الشعر النبطي من مدونيه وكتّابه ومنظريه وقتاً وجهداً كان من الأجدى تحويله إلى قضايا أكثر أهمية من النقاش في أسباب هذه التسمية التي أجدني موافقاً لما ذهب إليه عدد من الباحثين من بينهم د. سعد الصويان في كتاباته من أن وصف (النبطي) في الأصل يطلق على المتحدث بلغة الأنباط ثم عمّم لوصف من لا يتقنون العربية من الموالي والمولّدين إلا أن التحول الدلالي جعل هذا الوصف يطلق على ذلك الشعر الذي لا يتقيد بقواعد الشعر العربي الفصيح، وينظمه العامة باللهجة التي يتكلمها سكان وسط الجزيرة العربية.[١]

وإن كنت أرى أن تحديده بسكان وسط الجزيرة العربية لا يطابق الواقع

(١) انظر: سعد الصويان، الشعر النبطي. المسمى والنشأة، بحث قدم ضمن ملتقى ابن لعبون، الكويت، ١٩٩٧م، ص١١.

التاريخي، والذي يؤكد أن هذا الشعر كتب وما يزال في كل أصقاع الجزيرة العربية، وبعض بلدان المغرب ومصر والهلال الخصيب والأهواز.

ولا أجدني مطمئناً إلى التطرف في الحديث عن أسباب التسمية بين كونه استنبط من الفصحى كما يستنبط الماء من الأرض[١]، وهي مبالغة متطرفة في الحماس لهذا الشعر أو نسبة إلى فخذ النبطة من قبيلة سبيع حيث أني لم أجد أن أبناء هذا الفخذ تخصصوا بقول هذا الشعر للدرجة التي تجعله ينسب إليهم.[٢]

إذن، فالشعر النبطي هو شعر عامي تخصص بقوله أبناء البادية، وإن كتبه غيرهم، ولعاميته فقط لا أكثر شبّه ظلماً بلكنة الأنباط الذين تعلموا العربية متأخراً، ورغم أن تسمية النبطي لهذا الشعر جاءت أصلاً من المعادين له[٣] إلا إنها استقرت كمصطلح تعريف، وصارت تقال دون أدنى حساسية لتذهب التسميات التي ذكرها ابن خلدون في مقدمته، واندثرت بعده، وأعني تسمية (الشعر الأصمعي) كما كان المغاربة يطلقون على هذا النوع من الشعر، وظلت تسمية (الشعر البدوي) كما كان المشارقة يسمونه في زمن ابن خلدون تستعمل على نطاق ضيق.[٤]

* * *

(١) ذهب إلى هذا الرأي طلال السعيد في موسوعته حيث قال ما نصه: (خلاصة القول في الشعر النبطي بهذا الاسم أنه من نبط الماء بمعنى سال حيث استنبطه العرب من لهجاتهم المحلية). انظر: طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧م، ج٢، ص٣١.

(٢) هذا القول لا ينفي وجود شعراء مُجيدين من هذا الفخذ في التراث النبطي، ومنهم (غريب النبيطي)، وهو من الشعراء المتأخرين نسبياً.

(٣) ذكر ابن خلدون هذه الفئة المعادية للشعر النبطي في قوله أن: (الكثير من المنتحلين للعلوم، وخصوصاً علم اللسان يستنكر هذه الفنون، ويمج نظمهم)، ولكنه يرد عليها بقوله: (أن الإعراب لا مدخل له في البلاغة. إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود). انظر: عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، مؤسسة جمال للطباعة، بيروت، ١٩٧٩م، ج١، ص٥١١.
وما زالت هذه الفئة المعادية للشعر النبطي موجودة إلى يومنا هذا، ويقدمون نفس الحجج بالإضافة إلى دعوى أن العامية معول استعماري جاء لهدم الفصحى لغة القرآن. انظر: توفيق وهبة، الشعر الشعبي شعر أو زجل، ١٩٨٣م، ط١.

(٤) عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج١، ص٥١٠.

* المرحلة الهلالية:

رغم أن ابن خلدون يذكر في مقدمته أشعاراً نبطية (أو أصمعية أو بدوية) منسوبة إلى الشريف شكر بن هاشم الذي يفترض أنه أمير مكة المكرمة شكر (محمد) بن أبي الفتوح حسن بن جعفر الحسني المتوفى سنة ٤٥٣هـ (١٠٦١م)[١] إلا أنه ترك ظلالاً من الشك على نسبتها إليه حين أكد على خرافة ما ينسبه بنو هلال لحكاية الشريف ابن هاشم والجازية بنت سرحان، ولم ينس بالطبع أن يمهد لقصائد الشريف ابن هاشم بالتنويه على أنها (قيلت على لسانه).

وللعلم، فإن ابن خلدون لم يكن وحده من روى شعر بني هلال، وإن كان يعد من مصادره الأساسية، فشعرهم معروف، ومحفوظ في صدور الرواة، ودوّن قديماً، وظل يتناقل شفاهياً في الجزيرة العربية أيضاً حتى دوّن في مخطوطات الشعر النبطي الرائدة، والدواوين المطبوعة المختلفة.

ولا يصح أيضاً بإشارات ابن خلدون نفسه حول قصيدة رثاء خليفة الزناتي وغيرها من القصائد المنسوبة لبني هلال أن نرجع بدايات الشعر النبطي إلى زمن دخولهم إلى تونس سنة ٤٤٣هـ (١٠٥١م) إذ أنه يشكك في نسبة القصائد إلى قائليها، ولكنه يبدأ في تأكيد نسبة القصائد إلى أصحابها ابتداء من عهد الموحدين في أفريقية حين يذكر قصيدة لسلطان بن مظفر من زعماء بني رياح الهلاليين قالها في سجن الأمير أبي زكريا بن أبي حفص أول ملوك الموحدين في أفريقيا المتوفى سنة ٦٣٨هـ (١٢٤٠م).[٢]

وحين نتتبع الشعراء الذين ذكرهم ابن خلدون متأكداً من نظمهم

(١) عارف عبد الغني، تاريخ أمراء مكة المكرمة، دار البشائر، دمشق، ١٩٩٢م، ص٤٢٢.

(٢) غسان الحسن، الشعر النبطي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٠م، القسم الأول، ص٨٥.

لقصائدهم نجد شاعراً آخر يدعى خالد بن حمزة شيخ الكعوب من أولاد أبي الليل، وكان قد تولى رئاسة قومه سنة ٧٥٠هـ (١٣٤٩م)، وشاعراً آخر منافراً له يدعى شبل بن مهلهل، وهي أسماء لشعراء نبطيين مغاربة لم تكن لتصل إلينا لولا ابن خلدون.[١]

وإذا تركنا المغرب، وعدنا إلى مهد الشعر النبطي بل الشعر العربي كله، وأعني الجزيرة العربية سنجد أن ما وصلنا من شعر نبطي مثبت لا يعود في جميع حالاته إلى ما هو أبعد من القرن السابع الهجري مع التنويه إلى أن بني هلال الذين تركوا مضاربهم في جزيرة العرب خلال القرن الرابع الهجري لابد وأنهم حملوا بذور هذا الشعر معهم منذ ذلك الوقت المبكر، ولكننا بالطبع لا نستطيع الاطمئنان إلى ما ترويه السيرة الهلالية من شعر منسوب إلى أبي زيد الهلالي، وذياب بن غانم، والشريف شكر بن هاشم، وزوجته الجازية بنت سرحان، وفي نفس الوقت لا نملك أن ننفيه بالمرة إذ وصلنا شعر نبطي منسوب إلى شهوان بن ضيغم المذكور في أحداث فتح ظفار سنة ٦٧٨هـ (١٢٧٩م)، وقصائد أبي حمزة العامري، واسمه شفيع في بدايات القرن الثامن الهجري، وما رواه ابن خلدون لمعاصريه، ومن سبقوه بجيل أو أكثر مما يؤكد أن الشعر النبطي قد بدأ فعلاً في القرن الخامس الهجري، ولكن الذاكرة الجمعية والمدونات التاريخية لم تستطع العودة بالنصوص الشعرية العامية إلى ما قبل القرن السابع الهجري.

ونحرث أرض البدايات، فنجد شعر (شهوان بن ضيغم)، وولده عرار بن شهوان، وابنته كسلا بنت شهوان، وهم عائلة لها سيرة تشبه سيرة بني هلال دخلتها الأساطير، والقصائد المنحولة أيضاً، ولكنهم في النهاية شخصيات حقيقية أثبتها التاريخ، ولعل بعض أشعارهم العامية صحيحة النسبة إليهم

(١) عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج١، ص٥١٥.

فعلاً.[١]

أما شعر أبي حمزة العامري، والذي أورد له ضامن بن شدقم والصويان قصيدة تتراوح لغتها بين الفصحى والعامية في مدح الشريف كبش النحل الأكبر لأمير المدينة منصور بن جماز الحسيني الذي حكم بين عامي ٧٠٠ و٧٢٥هـ (١٣٠٠ - ١٣٢٥م)[٢]، وخلفه ابنه كبيش شقيق كبش لمدة ثلاث سنوات أخر كما أورد له الصويان نصاً آخر يصف الشاعر نفسه قصيدته بالنبطية مما يحيلنا إلى قدم هذه التسمية، وذلك في قوله:

كـالـدرّ إلا أنّـهـا نـبـطـيّـةٌ تحلى على التكرير والترديدا

في القرن التاسع الهجري أجدني عاجزاً عن إثبات انتماء أي شاعر نبطي إليه بصورة مؤكدة عدا محمد العليمي (من أهالي العيينة بنجد)، والنابغة ابن غنام اللذين مدحا أجود بن زامل المتوفى حوالي سنة ٩١٢هـ (١٥٠٦م)، وقد يكونان عاشا في النصف الثاني من ذلك القرن، وبالطبع فإن هنالك شعراء برزوا في أوائل القرن العاشر الهجري كجعيثن اليزيدي، وعامر السمين لابد وأنهم عاصروا أواخر القرن التاسع، وأخذوا راية الشعر النبطي من سابقين لهم لم يصلنا شعرهم أو أنه وصلنا، ولكننا لم نستطع حتى الآن إثبات العصر الذي عاشوا فيه، وتكثر هذه الحالات في التأريخ للشعر النبطي، فهناك شعراء مثل نبهان السنيدي، والشريف جري الجنوبي، وجبارة الصفار، وبهيج بن ذبيان الزبيدي، وابنته بهيجة، وابنة ابن غافل الزعبية، ومهمل المهادي، وأحمد الوايلي، والمشنق، وكثيرين غيرهم لا نعرف عنهم سوى أشعارهم التي لا تنبئ بزمنها إلا من خلال صبغة القدم التي تلفها!

---

(١) أحمد العريفي، تلويحات، الرياض، ١٤١٧هـ، ص٢٨.

(٢) سعد الصويان، الشعر النبطي، المسمى والنشأة، ص٣٤، وتجدر الإشارة إلى أن كبشاً جد لعدد من الأسر من بينها آل هدف، وآل سعدون شيوخ المنتفق.

أما في القرن العاشر الهجري، فتتجه البوصلة نحو الأحساء لنجد مدائح نبطية لحكام الدولة الجبرية هناك كمدائح جعيثن اليزيدي (من أهل الجزعة قرب الرياض) في مقرن بن زامل الذي لقي مصرعه على يد البرتغال سنة ٩٢٧هـ (١٥٢١م)، ومدح أخيه قضيب بن زامل في قصيدة كتبها عامر السمين حوالي سنة ٩٣٢هـ (١٥٢٦م).

ومن بين شعراء ذلك القرن أيضاً شاعر يدعى (الجليف أو الكليف) وصلتنا له عدة نصوص من بينها مدحة في مقرن بن قضيب بن زامل بعد أن استعاد حكم الأحساء لآل جبر من يد آل مغامس حكام البصرة في منتصف القرن العاشر الهجري، وشاعر آخر يدعى قطن بن قطن من أسرة الحكم في الأحساء، ولعله تولى حكمها في ظل التصارع الذي حدث سنة ٩٣٢هـ، ويبدو أنه انتقل إلى بادية عمان فيما بعد حيث صار يأخذ لقب الأمير العماني، وله ردية في الألغاز مع شاعر يدعى ابن بسام التميمي من أهل عنيزة بالقصيم كما مدحه محمد العليمي الذي سبق ذكره.

وبالإضافة إلى كل هؤلاء، فقد ظهر شاعر مهم في أواخر القرن العاشر الهجري، وبداية الألفية الهجرية الثانية هو راشد الخلاوي الذي اختص بمدح منيع بن سالم آخر أمراء الدولة الجبرية الذي ترك إمارته في الأحساء بعد استيلاء الأتراك عليها، وغادرها إلى العراق سنة ٩٩٩هـ (١٥٩١م).[١]

وراشد الخلاوي هو الأكثر حضوراً في ذاكرة الرواة، والأغزر إرثاً بين شعراء المرحلة الهلالية حتى حسبه الكثيرون أقدم شعراء النبط الأمر الذي تنفيه حقائق التاريخ كما تقدم بيانه.

وعلى صعيد الطواريق يجد الباحث نفسه متعجباً من كون معظم النصوص

---

(١) أبو عبد الرحمن الظاهري، أنساب الأسر الحاكمة، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٨٢م، ط١، ج١، ص٢٣٩.

التي وردتنا من القرون الأربعة الأولى من تاريخ الشعر النبطي (السابع، والثامن، والتاسع، والعاشر الهجري) جاءت على البحر الهلالي (بحر الطويل في العروض الخليلي) رغم أن اختلال الرواية، وتجاوزات الشعراء أنفسهم، والتي يسمح الوزن بها قامت بتقريب بعضها في كثير من الأحيان من بحري الرجز والبسيط كما سيتضح في الفصول القادمة من هذه الدراسة، وإن كان بعضها يبدو ملتزماً بهذين البحرين، ولا نجد مقابل هذا الكم سوى قصائد تعد على الأصابع على البحر الصخري (بحر الوافر في العروض الخليلي) من بينها مدحة شاعر يدعى (أبي ظاهر) لأجود بن زامل المتوفى حوالي سنة ٩١٢هـ (١٥٠٦م)، ومدحة عامر السمين لولده علي بن أجود.

ترى. لماذا ساد البحر الهلالي في بدايات الشعر النبطي؟!

الجواب سيكون بتوضيح خصوصية هذا البحر الذي نظم عليه الكثير من الشعر الجاهلي، وخاصة أشهر المعلقات، ولعله فعلاً كما يقول البعض يحمل في تعاقب أوتاده وأسبابه روح البداوة، وطبيعة الصحراء!

وقصائد أبي ظاهر، وعامر السمين تصلح للتدليل على أن شعراء القرن التاسع الهجري عرفوا استخدام البحر الصخري كما عرف شعراء القرن الحادي عشر الهجري البحر الهجيني الطويل (البحر البسيط في العروض الخليلي) الأمر الذي يؤكد أن سيطرة البحر الهلالي لم تكن تمنع ظهور قصائد على البحور الأخرى التي لا تختلط معه كالرمل مثلاً، ولكن العرف كما أخمن جعل من البحر الهلالي البحر الرسمي للمطولات من القصائد التي كفلت لها الذاكرة التدوين في الصدور والسطور، ومن ثم الخلود.

ومن الملاحظ أن لغة الشعر النبطي في المرحلة الهلالية كانت تقترب من الفصحى بشكل يثير الاهتمام، ولعل ذلك راجع إلى قربها الزمني من مرحلة

تكوّن اللهجات العامية، وانتقال العامة من اللغة الفصيحة إلى اللهجة العامية، ولعل في هذا المثال للشاعر أبي حمزة العامري الذي عاش في أوائل القرن الثامن الهجري الدليل من خلال أبيات تتأرجح بين الفصحى والعامية حيث يقول:

طرقتْ أميمٌ، والقلاصُ سجودا والنجم هاوي. كنّه العنقودا
قامتْ تمشّى بين أرجل أنْيَقٍ فيهنّ من سوج الرحال لهودا
ياما سقيناهن من ماً آسن والجمّ في عالي جباه اركودا
فإلى شربن بقين منه مجهّد لو كان ما باجسادهن جهودا
أفنى عرايكهن تطاويح السرى ومسير كلّ هجيرةٍ صيهودا
تنزي جنادبها إلى حمي الحصا من وهج حرّ سمومها الماقودا
وغدن في مثنى المسير عوانفٍ مستنفراتٍ كلّهن اشرودا
واضحين لو عُرّين من أكوارهن وسَرِحن ما ليثت لهنّ قيودا
طافت بنا والناجيات جواثمٍ والليل ستر رِواقه الممدودا(١)

* * *

*** ما بعد الهلاليين:**

إن ظهور شاعر نبطي من منطقة جغرافية بعيدة نسبياً عن مهد الشعر النبطي، وأعني منطقة (الأحواز) دليل على الانتشار الواسع الذي نالته القصيدة النبطية في فترات مبكرة من تاريخها بوصفها الحل التوفيقي بين التعلق

(١) سعد الصويان، الشعر النبطي ذائقة شعب وسلطة النص، ص٢٦٩.

الفطري للعرب بفن الشعر، وبين فساد لغتهم الفصيحة، وكان الشريف بركات (أو بركة كما تذكره كتب التاريخ)(١) ابن المولى مبارك بن مطلب أهم حكام الأحواز من الأسرة المشعشعية الحسينية النسب شاعراً نبطياً ظل يعد لأسباب تتعلق بلقبه الشريف من أشراف مكة المكرمة إلى أن جاء الباحث أحمد العريفي، فكشف عن حقيقة انتمائه الأحوازي في دراسة قيمة، ومختصرة.(٢)

وقد شهد الشريف بركات دخول الألفية الهجرية الثانية، ومات في ولاية أبيه سنة ١٠٢٤هـ (١٦١٥م)، ووفد إليه شاعر من أهل عنيزة بالقصيم هو (محمد الشعيبي)، فمدحه بقصيدة تتراوح لغتها بين الفصحى والعامية.

واستمرت القصيدة النبطية تكتب على النمط الهلالي، وعلى البحور السالف ذكرها على نظام القافية الواحدة، وظهر في القرن الثاني عشر شعراء يسيرون على هذا المنوال كرميزان بن غشام التميمي الذي حكم روضة سدير سنة ١٠٥١هـ (١٦٤١م)، وقتل سنة ١٠٧٩هـ (١٦٦٨م)، وأخيه رشيدان بن غشام، وخالهما جبر بن حزمي بن سيار المتوفى سنة ١١٢٠هـ (١٧٠٨م) تقريباً، والإماراتي ابن ظاهر الماجدي المتوفى حوالي سنة ١١٢٣هـ (١٧١١م)، وقيل بعد ذلك.

وبدأ الشعر النبطي في القرن الثاني عشر الهجري يتحول إلى تناول موضوعات اجتماعية فتحت له أفاقاً جديدة في إطار التخلص من الموضوعات التقليدية (الغزل - المدح - الرثاء - الفخر - وصف المعارك والأطلال)، وكانت للشاعر النجدي حميدان الشويعر المتوفى حوالي سنة ١١٨٨هـ (١٧٧٤م) اليد

(١) يجب أن ننوه هنا إلى أن ثمت خلط وقع في قضية الشريف بركات الذي تنسب له قصيدة كافية في النصيحة جاءت على بحر المسحوب، وبنظام القافيتين الذي ظهر بعد وفاة بركات الأحوازي بحوالي قرن، وقد اتضح أخيراً أن صاحب القصيدة الكافية شاعر آخر من أشراف الحجاز عاش في فترة متأخرة، وقد ألف عنه أخيراً د. حسن بن علي الحارثي كتاباً بعنوان (الشاعر الشريف أبو مالك)، وهو ما يفسر هذا الخلط بوجود شاعرين يحملان الاسم نفسه.

(٢) أحمد العريفي، الشريف بركات؟، الرياض، ١٩٩٢، ط١، ص٣٨.

الطولى في هذا التحول الذي رسم لنا في شعره صوراً ساخرة، ونقداً اجتماعياً لاذعاً، وأدخل بحوراً، وألحاناً جديدة كالمتدارك، وظهرت في شعره المقطوعات القصيرة، والقصائد الكاريكاتورية.

* * *

* عصر الهزاني:

شهد أواخر القرن الثاني عشر الهجري تحولاً جذرياً في شكل القصيدة النبطية عندما ظهر البحر المسحوب (مرفل بحر السريع في العروض الخليلي)، وهو فيما يبدو متولد أصلاً من البحر الهلالي كما ستوضح هذه الدراسة لاحقاً، وأن كانت صياغته العروضية تطابق بحر السريع مرفل الآخر، وترافق ظهوره مع تطور لا يقل أهمية، وهو ظهور نظام القافيتين للصدر والعجز، وهو شكل سيطر وما يزال على الشعر النبطي منذ بدايات القرن الثالث عشر الهجري.

ويمكنني الآن بثقة متناهية إعلان النفي التام لما تردد في دراسات سابقة من أن الشاعر الكبير محسن الهزاني المتوفى قبل سنة ١٢٤٠هـ (١٨٢٤م) تقريباً هو صاحب قصب السبق في هذا التطوير، وذلك بعدة قرائن هي:

١- من واقع معاصري محسن الهزاني، ومن تبادل معهم الشعر كمهنا العناقي المتوفى سنة ١٢٦٥هـ (١٨٤٩م)، وكذلك معرفة أن عم شاعرنا محمد بن رشيد الهزاني كان أميراً على الحريق سنة ١١٨٨هـ (١٧٧٤م) ندرك أن محسناً عاش بين عامي ١١٦٠ و١٢٤٠هـ (١٧٤٧ - ١٨٢٤م)، وأي تعديل على هذا التاريخ لن يتجاوز هذا التحديد بأكثر من سنوات معدودة، ونرى أن العصر الذي عاشه الهزاني كان يمتلئ بالشعراء الذي يكتبون على بحر

المسحوب ذي القافيتين، ومن مناطق جغرافية مختلفة، ومن غير المنطقي أن يبلغ تأثير شاعر واحد كل هذا الامتداد، وبهذه السرعة.

٢- ورد في (خيار ما يلتقط) لعبد الله الحاتم قصيدة لشاعر يدعى خليل بن عايد مؤرخة بسنة ١١١٥هـ (١٧٠٣م) يخاطب فيها الشاعر جبر المتوفى سنة ١١٢٠هـ (١٧٠٨م) تقريباً، وجاءت قصيدة ابن عايد على بحر المسحوب ذي القافيتين، ومنها قوله:

تحيةٍ ما ماج بالبحر بالموجات   واحلى من البان البكار الخواوير
تهدى إلى جانب جميل السجيّات   جَبْرْ إبن حزمي أخا نيّة الخير[1]

وللعلم، فإن جبر بن حزمي ليس شخصية مجهولة، وتاريخ وفاته ليس من نسج الخيال بل هو بالإضافة إلى شعره نسابة ترك مخطوطة صغيرة في النسب تم تحقيقها مؤخراً مع التذكير بالشك في نسبتها إليه.

٣- في مخطوطة ابن يحيى (لباب الأفكار) وردت قصيدتان متبادلتان بين شاعر يدعى (جبينان)، وجبر بن حزمي جاءتا على المسحوب ذي القافيتين، ومنها قول جبينان:

أضعاف أنوار الغزالة، وما لاح   برقٍ لابن حزمي وما شدّن البيد
بالبعد أو ما شيف من نور مصباح   أو زرفلنّ العيد في نازح البيد

ومن رد جبر قوله:

تدوّشوه وعلّقوا فيه الارماح   ومرت تجرّ الراس من غير ترديد

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط من الشعر النبط، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١، ط٣، ج١، ص٣٣٤.

أفكر بسدٍّ يا جبينان قد باح   للناس يوم الناس في ماقف العيد[1]

٤- إذا صح تاريخ الوفاة الذي وضعه أحمد العريفي في معجمه لوفاة الشاعر بداح العنقري، وهو سنة ١١٣٦هـ (١٧٢٤م) - أي قبل مولد الهزاني بسنوات عديدة - معتمداً على ما ورد في بعض التواريخ عن اسم علم مشابه، فقصيدته الشهيرة على المسحوب ذي القافيتين تصلح كدليل رابع على نفي ريادة الهزاني لهذا التطوير الفني، ومن قصيدة العنقري تلك قوله:

وراك تزهد يا اريَش العين فينا   تقول: خيّال القرى زين تصفيح
هيّا عطينا الحق. هيّا عطينا   وان ما عطيتيناه والله لاصيح[2]

٥- جاء مخطوط ديوان شريف مكة أحمد بن مسعود المتوفى سنة ١٠٤٢هـ (١٦٣٢م) أبياتاً زجلية كثيرة في نظام القافيتين، وهي وإن لا يمكننا حسابها على تراث الشعر النبطي، ولكنها في الأخير شعر عامي قيل في الجزيرة العربية، ولا يستبعد تأثره وتأثيره بالمحيط، ومن ذلك قوله:

الله حسيبٍ من حكى لك   عنّي بما لا صدق فيه
وانا الذي من نكالك   أخاف، والوصل أرجيه
فكيف كنت الفدا لك   أقوى الذي جاك يحكيه
فاحرف بواهف جمالك   قلبه بما منك يكويه
وانزع مشارب زلالك   وارحم قتيلك لتحييه

(١) محمد بن يحيى، لباب الأفكار (مخطوط)، ج١، ص١٠٧.
(٢) أحمد العريفي، معجم الشعراء الشعبيين، الرياض، ١٩٨٥، ط١، ص٣٣.

إلا أن هذه الإثباتات لا تنقص بالتأكيد من الدور الذي قام به الهزاني في تكريسه لبحر المسحوب، ونظام القافيتين من خلال شعره الذائع الصيت حتى صار القدوة لمعظم إن لم نقل لجميع من عاصروه أو جاءوا بعده، وحق لنا أن نسمي العصر بأكمله باسمه، وننسبه إليه، فلم تعد القصيدة ذات القافية الواحدة من بعده تنظم إلا في نطاقات ضيقة، ومناسبات معينة حتى يومنا هذا.

وعلى خطى الهزاني سار شاعر كبير آخر هو محمد بن لعبون (١٢٠٥ - ١٢٤٧هـ) الذي تفنن في تطوير شعره، وحوّل بعض النصوص إلى أغان يقصد من خلالها التطريب كهدف في حد ذاته، وصارت أشكال كالفن اللعبوني، والسامريات التي أبدعها ابن لعبون، ومن عاصروه أو سبقوه بقليل تطرح بقوة لتدخل معها زخرفات البديع، والترف اللغوي، وتحتل هذه الفنون مساحات كبيرة من خريطة الشعر النبطي.

* * *

* ما بعد الهزاني:

بعد الهزاني وابن لعبون بدأ الشعر النبطي ينضج لغة وبناء في القرن التاسع عشر الميلادي، وظهر جيل من الشعراء المتميزين كمحمد القاضي وعبيد الرشيد وتركي بن حميد وراكان بن حثلين، وغيرهم، وأكمل مسيرته في النصف الأول من القرن مع أسماء بارزة كالعوني وابن سبيل والنصافي، ومن خلال هذه الأجيال اكتسبت القصيدة النبطية ذيوعها الشعبي، وصارت الممثل الحقيقي لأدب منطقة الخليج والجزيرة العربية رغم وجود جزر معزولة من مواهب الشعر الفصيح كما بدأ في أوائل القرن العشرين الاهتمام بتدوين تراث القصيدة النبطية في مخطوطات أو مطبوعات رائدة، وبدأت الساحة تكسب مساحات

جديدة إعلامياً واجتماعياً، وهذا ما سنلحظه في السطور القادمة من هذا التمهيد.

* * *

* الوضع الحالي:

تشهد ساحة الشعر النبطي في منطقة الخليج وغيرها حالياً تطوراً واضحاً على عدة أصعدة سنحاول إجمالها في النقاط الآتية:

١- تطور المفردة: مع ظهور جيل متعلم ومثقف من الشعراء النبطيين حدث تطور على صعيد المفردة واللفظ، وبدأت القصيدة النبطية تقترب شيئاً فشيئاً من منطقة اللغة الوسطى التي تكاد تقترب من اللغة الفصيحة، والتي لا يصعب فهمها على أي عربي من المحيط إلى الخليج.

٢- تطور الصورة الشعرية: لم تعد الصورة الشعرية هي وحدها المستقاة مما هو معاش ومتوارث من الصور البسيطة بل بدأ الشاعر يبحث عن تركيب الصور الجديدة بل والمعقدة أحياناً لتكوين علاقات جديدة بين الأشياء، وغير مألوفة وواردة أحياناً.

٣- تطور الأغراض الشعرية وموضوعات القصائد: مع تطور الحياة وتعقيداتها لم تعد الأغراض الشعرية المألوفة من مدح وحماسة وفخر ورثاء وغزل وشكوى ونصيحة وما شابه قادرة على احتواء موضوعات الشعراء، فبدأت تظهر موضوعات وأغراض جديدة كالهم القومي، وقضايا الإنسان، والتفاعلات العالمية في مجالات الاجتماع والاقتصاد والسياسة، وغير ذلك من موضوعات تطلّب ظهورها تجاوب الشاعر مع قضايا عصره، وتطوراتها.

٤- تطور جسم القصيدة: يلاحظ المتتبع لعموم ما ينشر من شعر نبطي في وقتنا المعاصر حدوث تغير في جسم القصيدة النبطية، فمن حيث الكم بدأت القصيدة تجنح إلى القصر، وأصبح عدد الأبيات العشرة يعد كافياً لإنجاز قصيدة تعتبر طويلة بعد أن كان هذا العدد من الأبيات يخرج النص من دائرة القصيدة إلى دائرة المقطوعة القصيرة.

وبالإضافة إلى الكم بدأت القصيدة تتخلص من مفهوم الرسالة التي يتوجب لها مقدمة ومتن وخاتمة بحيث صار الشاعر يلج إلى موضوع نصه مباشرة، وينتهي بنهاية ذلك الموضوع.

٥- تطور المدارس الشعرية: مع التطور الذي طرأ على الشعر النبطي وممارسيه بدأت تتبلور مدارس شعرية ينتمي إليها الشعراء، ونصوصهم، ويمكن تحديدها بثلاث مدارس شعرية واضحة المعالم هي:

- مدرسة القصيدة التقليدية بشكلها الأصيل، وأفكارها السائدة، وطريقة التناول المألوفة.

- مدرسة التجديد على صعيد الألفاظ والصورة الشعرية والموضوع مع المحافظة على الشكل الموروث للقصيدة النبطية من حيث الوزن والقافية.

- مدرسة القصيدة الحداثية، والتي تبنت مفهوم الحداثة من الشعر الفصيح، فبدأت تحاول الخروج على الأطر المتوارثة، فظهرت قصيدة التفعيلة بل وبدأت محاولات لم تتكلل حتى الآن بالقبول للاستفادة من قصيدة النثر الفصيحة في عوالم الشعر العامي.

٦- تطور وسائل النشر: فبعد أن كان الشاعر القصّاد والراوية هما الوحيدين القادرين على نشر القصيدة النبطية مع وجود بواكير لتدوين الشعر من خلال قصاصات ورقية وكراسات قام بوضعها بعض المدونين من شعراء ورواة نجد أن وسائل نشر القصيدة النبطية تعددت الآن بشكل كبير مثل: (الصفحة الشعرية في الجرائد والمجلات- المجلة الشعبية المتخصصة — البرامج الإذاعية والتلفزيونية — القنوات الفضائية المتخصصة — فضاء الإنترنت — الأمسيات الشعرية — المهرجانات الشعرية الكبرى — المسابقات الشعرية المحفزة للشعراء كمسابقة اللغز وبرنامج شاعر المليون — الديوان المطبوع — الديوان الصوتي).

٧- ظهور حركة نقدية ناشئة: بدأ النقد الشعري في عالم القصيدة النبطية ينتقل من الانطباعات الشفوية لدى بعض المتذوقين الحاذقين إلى ظهور حركة نقدية ما تزال بحاجة إلى رفدها ودعمها بجهود أكثر، وبدأ التنظير النقدي يظهر في مقالات وكتب خاصة، وبدأت تظهر لنا محاولات نقدية جادة لتطبيق النظريات النقدية الحديثة على النصوص الشعرية النبطية.

* * *

* الأغنية النبطية:

ذكر ابن خلدون في مقدمته عن أهل الشعر النبطي أنهم (يلحنون منه ألحاناً بسيطة على طريقة الصناعة الموسيقية، ويسمون الغناء فيه بالحوراني) نسبة إلى حوران من مواضع البادية في الشام[1]، وإذا كان ابن خلدون قصد بقوله هذا الألحان البدوية التي تغنى بالصوت المفرد (الهيجنة أو الديونة) أو بمصاحبة الربابة، فإن حال الأغنية النبطية تطور مع مرور السنوات، ولم يعد الشكل (الحوراني) كافياً لاحتواء الامكانات الموسيقية الهائلة التي تحملها القصيدة النبطية.

---

(١) عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج١، ص٥١٠.

وهكذا دخلت الطبول مع فني السامري والعرضة، ودخل الطار مع الفن اللعبوني، والمزمار، وغيره، ولا يمكن إهمال مجهودات موسيقي رائع، وشاعر كبير هو الكويتي عبد الله الفرج (١٢٥٢ - ١٣١٩هـ) في إدخال الموسيقى إلى شعره بفضل احتكاكه بالهنود الذين عايشهم سنوات من عمره، وتعلم في بلادهم عزف العود والكمان، وما تزال لدينا ألحان رائعة منسوبة لهذا الشاعر شكلت القصيدة النبطية قالبها اللفظي.

ودخلت القصيدة النبطية عالم الأغنية الحديثة في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي مع الاسطوانات الأولى لفناني الخليج من أمثال محمد بن فارس، وعبد اللطيف الكويتي، وعبد الله الفضالة، واستمر الحال حتى صارت الأغنية النبطية الآن منبعاً ثرياً يغترف منه كل مطربي الخليج، ومعهم بعض مشاهير الغناء العربي.

* * *

* تدوين الشعر النبطي:

كان الراوي والشاعر (القصّاد) معتمداً على الشفاهية في نقل النص النبطي للآخرين، واكتسب بعض هؤلاء مكانة اجتماعية دعتهم للحرص على جمع القصائد، والتصرف بها أحياناً زيادة أو نقصاناً حسب الظروف، وانتحال بعضها إلا أن هذا لا ينفي الدور الهام الذي قام به هؤلاء الرواة - وما يزال يقوم به بعضهم حتى يومنا هذا - في حفظ التراث النبطي.

وعندما يطلع الباحث على المدونات القديمة التي احتوت على الأشعار النبطية يكاد يجزم أن بعضها اعتمد على مدونات أقدم مما يشير إلى أن حركة تدوين الشعر النبطي تعود إلى عصور أقدم، وإن لم تأت على شكل

مخطوطات منظمة بل على هيئة أوراق ومجاميع شعرية متناثرة ما يزال بعضها محفوظاً على هذه الهيئة حتى يومنا هذا لدى بعض المهتمين، وقد اعتمد عليها الكثيرون ممن طبعوا مجاميع شعرية في الستين عاماً الماضية.

وقد حفل النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي بمئات المطبوعات التي عنيت بتدوين التراث الشعري العامي للمنطقة، ومنذ إصدار (خالد الفرج) و(عبد الله الحاتم) لكتابيهما (ديوان النبط) و(خيار ما يلتقط من الشعر النبط) في أوائل عقد الخمسينيات الميلادي فتح الباب لإصدار مجاميع شعرية حَوَتْ جانباً كبيراً من ذلك التراث، فتوالت الإصدارات في معظم دول الجزيرة العربية والهلال الخصيب.

ورغم الصبغة الإقليمية والقبلية التي اتصفت بها الكثير من هذه المجاميع إلا أنها قدمت في النهاية صورة بانورامية لوجه المنطقة في القرون السابقة كما أنها أسهمت في حفظ تراث إنساني كان معرضاً للضياع بسبب الاعتماد على الرواية الشفاهية إضافة إلى التغير السريع الذي طرأ على الظروف الاجتماعية والسياسية خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وبدأ الاهتمام بتدوين الشعر النبطي في القرن الثالث عشر الهجري عن طريق مخطوطات كمجموعة تشارلز هوبر سنة ١٣٠٠هـ (١٨٨٣م)، ومجموعة الصويغ المسماة بمجموعة حائل المنسوخة قبل عام ١٣١٥هـ (١٨٩٧م)، والمجموعة الألمانية التي جمعها ألبرت سوسين المتوفى سنة ١٨٩٩هـ (١٣١٧هـ)، وغيرها بالإضافة إلى مخطوطات متأخرة في القرن الرابع عشر الهجري أهمها مخطوطة سليمان الدخيل (البحث عن أعراب نجد)، ومخطوطة محمد بن يحي (لباب الأفكار)، ومخطوطة عبد الرحمن الربيعي (البحر الزاخر)، وغيرها من مخطوطاته، ومخطوطة (محمد بودي)، ومخطوطة عبد اللطيف البابطين (طرائف

الكلام من شعر العوام) التي طبعت أخيراً.(١)

ويجد الباحث أمامه العديد من المخطوطات المحفوظة في بعض المكتبات الخاصة، ودور الوثائق، ولكنها لم تطبع حتى الآن لأسباب من أهمها حساسية بعض ما فيها من الناحية القبلية أو السياسية أو عدم أهمية بعضها لنقله عن غيره أو عدم وضوح الخط أو مجرد سوء حظ المخطوطة لا أكثر، وليت مالكي هذه المخطوطات(٢) أو الباحثين في هذا المجال أو المؤسسات ذات الشأن تلتفت إليها، وتقوم بطباعتها خاصة مخطوطتي الربيعي وابن يحيى لما في ذلك من حفظ لتراث قد يضيع مع الأيام.

وهذه المخطوطات رغم أن بعضها مؤلف بطريقة بدائية إلا أنها تحفظ جزءاً مهماً من تاريخنا وتراثنا وشخصيتنا القومية، وهي بحاجة إلى التفاتة جادة، وعاجلة من مؤسسات تقوم بتحقيق هذا الإرث، ونشره، وإيصاله إلى القارئ والباحث على حد سواء لا أن تبقى حكراً على مراكز البحث والمكتبات الخاصة.

ومهما كانت المحاذير الرقابية في هذه المخطوطات، فان إهمال نشرها لا يعني منع هذه المحاذير من الوصول إلى القارئ أو حمايته منها إن كان هناك فعلاً ما يستوجب الحماية في عصر العولمة والانترنت بل إن تقديمها محققة مع تنبيه القارئ إلى الأخطاء الموجودة فيها كما فعلت دارة الملك عبد العزيز في تحقيقها لإمتاع السامر، وراشد بن عساكر في تحقيقه لنبذة جبر بن سيار هو الحل الأمثل.

(١) لمزيد من المعلومات عن هذه المخطوطات، وغيرها. انظر مقالات الأستاذ سليمان الحديثي: مجلة فواصل، ع٣٩، وما بعده، وكتابي (تاريخ الشعر النبطي).
وخلال سنة ٢٠٠٩م شارك مؤلف هذا الكتاب (إبراهيم) في ندوتين عن مخطوطات الشعر النبطي أقيمتا في الدوحة، وأبو ظبي، وشارك في الأولى إلى جانب الأستاذين مبارك العماري، وعلي المسعودي بينما اشترك في الثانية عدد من الباحثين البارزين منهم د. سعد الصويان، ود. غسان الحسن، ومبارك العماري، وسلطان العميمي، وسعد الحافي، وقد تمت الدعوة في الندوتين إلى الاهتمام بتحقيق ونشر هذه المخطوطات، وإتاحتها للباحثين والمهتمين.

(٢) يمتلك مؤلف هذا الكتاب (إبراهيم) مخطوطة أصلية نادرة بعنوان (نزهة الناظر) يقوم حالياً بتحقيقها تمهيداً لطباعتها قريباً.

وإذا بحثنا عن العناوين التي تمت طباعتها من مخطوطات الشعر النبطي سنجدها تعد الأصابع مثل (مخطوطة سليمان الدخيل، وديوان ألبرت سوسين، وطرائف عبد اللطيف البابطين، ومجموعة الأغاني العامية لأنستانس الكرملي) في حين يبقى الكم الأكبر من المخطوطات على حالته حبيس الرفوف.

ولا أعرف ما الذي يمنع مؤسسات النشر في دولنا. الحكومية منها والخاصة من القيام بحملة لإخراج تلك المخطوطات إلى النور رغم أهميتها، وتلهف القراء لاقتنائها، وهي بالتالي قيّمة أدبياً، وناجحة تسويقياً؟!

إنها دعوة أكررها مراراً للسعي إلى إخراج هذه المخطوطات وغيرها إلى النور، وطباعتها محققة مصححة مشروحة، وتقديمها كهدية لكل عاشق للتراث النبطي، ومهتم بأدب وتراث المنطقة.

وقد بدأ عهد الطباعة بالنسبة للشعر النبطي بطباعة (ديوان وسط الجزيرة العربية) لألبرت سوسين سنة ١٩٠٠م (١٣١٨هـ)، وديوان الحاكم القطري الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني سنة ١٣٢٨هـ (١٩١٠م) ثم طباعة خالد الفرج لديوان ابن عمه الشاعر عبد الله الفرج سنة ١٣٣٩هـ (١٩٢١م)، وتنوعت بعد ذلك المطبوعات على نطاق ضيق.

وشهد عاما ١٣٧١هـ، و١٣٧٢هـ (١٩٥٣م) طباعة أول مجموعتين لتراث الشعر النبطي على يد الكويتيين خالد الفرج (ديوان النبط) بتكليف وزير المالية السعودي عبد الله السليمان، وعبد الله الحاتم (خيار ما يلتقط من الشعر النبط) لتستمر بعد ذلك حركة تدوين التراث في أنحاء مختلفة من الجزيرة العربية، وبلاد العراق والشام.

* * *

* الصحافة الشعبية:

كحال معظم الريادات ما تزال ريادة الصحافة الشعبية، ويقصد بهذا المصطلح (تأسيس صحافة تعتمد على الشعر الشعبي نبطياً كان أو عامياً مادة وموضوعاً) غير واضحة، وغير محسومة تماماً، ورغم وجود إشارات إلى صفحات تهتم بالشعر النبطي في بعض الجرائد السعودية على يد الشاعر عبد الله الثميري وغيره.

إلا أن البداية الحقيقية والمشهورة جاءت في بداية السبعينيات (التسعينيات الهجرية) مع استلام الشاعر الكويتي طلال السعيد لصفحته في مجلة عالم الفن سنة ١٣٩٣هـ (١٩٧٣م)(١)، وظهور صفحات أخرى بعد ذلك في جرائد ومجلات الخليج منها الصفحات التي ما يزال يعدها الشاعر راشد بن جعيثن في مجلة اليمامة السعودية منذ سنة ١٣٩٥هـ (١٩٧٥م)(٢)، واستمر الحال خلال عقدي السبعينات والثمانينيات من القرن العشرين حتى كادت الصفحة الشعبية أن تكون من الأبواب الثابتة في أي جريدة أو مجلة تصدر في دول الخليج العربي، وغدت الصفحات الشعبية الآن تعد بالعشرات.

ورغم أن هنالك بعض المجلات التي عنيت بالتراث الشعبي، وظهرت منذ السبعينيات الميلادية كمجلة (التراث الشعبي) في العراق وغيرها إلا أن ظهور مجلة مختصة بالشعر النبطي لم يحدث إلا في أواخر عقد الثمانينيات عندما صدر في الكويت في ديسمبر ١٩٨٩م (١٤١٠هـ) العدد الأول من مجلة الغدير التي أسسها الشاعر نايف الحربي ثم أسس الشاعر ناصر السبيعي مجلة المختلف التي صدر عددها الأول في الكويت أيضاً في ٢٥ فبراير ١٩٩٠م

(١) طلال السعيد، الشعر النبطي، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١م، ص١١٦، وقد اطلعت على أعداد مجلة (عالم الفن) في أوائل السبعينيات، فوجدت صفحات الشعر الشعبي لطلال السعيد، وكانت في البداية صفحة واحدة ثم تمت زيادتها إلى صفحتين.

(٢) نفى الباحث مرزوق بن تنباك أن تكون اليمامة نشرت صفحات شعبية في ذلك العام بل أن كل ما وجده عند مراجعته للأعداد باباً يدعى (القراء يكتبون) ينشر أبياتاً محدودة من الشعر الشعبي. انظر: مرزوق بن تنباك، الفصحى ونظرية الفكر العامي، الرياض، ١٩٨٦، ص٨٦.

(١٤١٠هـ)، وبينما تقطعت المجلة الأولى في الصدور حتى توقفت نهائياً، فقد استمرت المختلف في الصدور الشهري حتى يومنا هذا، وإن عانت من الصدور المتقطِّع في الشهور الأخيرة.

وتواصل إصدار المجلات الشعبية بعد الصدى الواسع الذي نالته (الغدير، والمختلف)، فصدرت (مزون) في الإمارات سنة ١٩٩١م (١٤١٢هـ) ثم توقفت، وصدرت مجلة (فواصل) في مايو ١٩٩٤م (١٤١٤هـ)، وحتى يومنا هذا وصل عدد هذه المجلات إلى أكثر من ثلاثين مجلة قابلة للتناقص والازدياد حسب إمكانات هذه المجلة أو تلك، وقدرتها على مواصلة الصدور في ظل تراجع سوق المجلات الورقية!

* * *

* الديوان الصوتي:

في سنة ١٩٩٧م بدأ انتشار ظاهرة الدواوين الصوتية التي يصدرها الشعراء النبطيين، فقد ظهر في هذه السنة ديوان (دروبك يالسهر) للشاعر نايف صقر، وديوان صوتي آخر للشاعر ناصر القحطاني، وتعود ريادة هذه الدواوين الصوتية إلى الشاعر الكويتي طلال السعيد الذي أنتجت له شركة النظائر في أوائل الثمانينيات ديوانين صوتيين بعنوان (دموع تبتسم، وخفايا الروح)، وكانت هناك أشرطة صوتية قديمة لبعض الشعراء مسجلة على أجهزة كاسيت عادية كشريط فهد بورسلي، وزيد الحرب، وعبد الله اللوغاني، وحمد اللقطان، ومحمد السديري، وبندر بن سرور، وغيرهم لكن الجديد في أشرطة طلال السعيد أنها سجلت في استديوهات متخصصة، وبمؤثرات صوتية محترفة، وتم طرحها في الأسواق بشكل رسمي.

ويوماً بعد يوم يزداد اقتناعي بأهمية الديوان الشعري المسموع، وأشعر بأنه قادر على توصيل الكلمة الشعرية بشكل يفوق مقدرة الكتاب المطبوع الذي يبدو أن مهمته الأساسية تكمن في توثيق القصيدة، وحفظها من الضياع، ولكن التفاعل والإحساس بها لا يمكن أن يتم إلا عبر الصوت سواء كان هذا الصوت هو صوت الشاعر نفسه أو صوت المتلقي/ القارئ.

وأعتقد أن التفات شعراء القصيدة الشعبية الشباب للديوان الصوتي، وكثرة ما يصدرون منه هذه الأيام يجب أن يحث فئات أخرى من الشعراء للانتباه له كذلك مثل شعراء الفصحى بالإضافة إلى المهتمين بتوثيق القصيدة النبطية التراثية، وأي توثيق أفضل من أن تحفظ القصيدة بلهجتها حيث لا أخطاء مطبعية، ولا تصحيفات نقلية، ولا عجز عن الفهم، والقراءة الصحيحة؟[١]

ولا شك أن هناك من خطا خطوات في هذا المجال خاصة في شركات التسجيلات الإسلامية فيما يتعلق ببعض قصائد التوبة والدعاء، والشيلات الشعرية بالإضافة إلى أشرطة الرواة محمد الشرهان، وعبد الرحمن المرشدي، وفواز الغسلان، وغيرهم، وهذا ما قد يدعونا للتفكير في الأمر بشكل أكثر توسعاً، وأكثر حرفية.

* * *

* الإعلام المسموع والمرئي:

لا أنسى هنا التنويه بدور وسائل الإعلام المرئية والمسموعة في التعريف بهذا الشعر ابتداءً من أول برنامج إذاعي قدمه الشاعر مطلق الذيابي في

(١) صدر لي سنة ٢٠٠٨م ألبوم صوتي بعنوان (سواليف وقصيد من الماضي) بمشاركة الشاعر حامد زيد حيث كنت أحكي القصة باختصار بينما يلقي حامد القصيدة بصوته، وكان الألبوم من فكرة حامد، وإعدادي، وقامت بإنتاجه شركة الأوتار الذهبية، وقد انتشر بشكل كبير، وقامت الكثير من مواقع الانترنت بتوفيره للتحميل دون استئذان الشركة المنتجة التي تملك حقوقه التجارية.

إذاعة جدة بالسعودية سنة ١٣٧٧هـ (١٩٥٨م)، وانطلاق البرامج الإذاعية بعد ذلك حتى كان البرنامج التلفزيوني الذي قدمه تلفزيون الكويت في أوائل الستينيات الميلادية أول البرامج التلفزيونية، واستمرت هذه البرامج من خلال رعاية مؤسسات وجمعيات حرصت على الاهتمام بالشعر النبطي كان أولها نادي الشعر النبطي بقطر سنة ١٣٩٦هـ (١٩٧٦م) ثم ديوانية شعراء النبط بالكويت سنة ١٣٩٧هـ (١٩٧٧م)، وبقية الهيئات المشابهة في دول الخليج، والدول العربية الأخرى.[١]

وبعد هذه البداية أخذ الشعر النبطي يأخذ مساحة جيدة في الإعلام المسموع والمرئي، وتطورت الآليات بين الشكل التقليدي للبرنامج، ومحاولات التطوير المستمرة هنا وهناك.

* * *

* القنوات الفضائية:

في سنة ٢٠٠٤م انطلقت قناة الواحة الفضائية من دولة قطر كأول قناة فضائية تختص بالموروث الشعبي، وتبعتها قنوات (فواصل، والساحة، والمختلف، والدانة، والصحراء، والبوادي، والخليج، والمرقاب، ورواسي، والصدى، والأماكن، وصوت البادية، والفرسان، والسروات، والسيوف، والأصايل)، وغيرها.

وذكر لي الشاعر ناصر القحطاني صاحب قناة الساحة أن قناته التي انطلقت أوائل ٢٠٠٦م (١٤٢٧هـ) هي أول قناة مكرسة بالكامل للشعر النبطي والموروث الشعبي حيث أن قناتي الواحة وفواصل كانتا تعرضان مواداً

(١) طلال السعيد، الشعر النبطي، ص١١٥.

درامية، وغنائية، ومنوعة خارج نطاق الشعر والموروث.

وكم كنت فرحاً لازدحام الفضاء الإعلامي بقنوات مختصة بالأدب الشعبي، وكنت آمل أن تفتح هذه القنوات المجال لنشر الثقافة الشعبية، والتعريف بمفردات الفلكلور البدوي والقروي والبحري، وتسليط الضوء على جوانب قد تغمض معرفتها على الأجيال الجديدة، وتفتح الباب للتعريف بالأدب الشعبي من فنون وآداب، وإتاحة المجال لتذوقه ونقده، والارتقاء بهذا الأدب بطريقة إعلامية شائقة.

ولكن للأسف لجأت معظم هذه القنوات للحلول السهلة، فاكتفت ببث المواد الجاهزة المباشرة من أمسيات وقصائد ومهرجانات ومحاورات دون الإقدام على إنتاج ثقافي وإعلامي حقيقي.

وكم أتمنى لو سعت هذه القنوات للاقتداء بجهود المخرج المبدع عبد الله المخيال في تعريفه بالبادية العربية بطريقة علمية صادقة من خلال أفلامه الوثائقية، وجهود الإعلامي المبدع صلاح الساير من خلال برنامج (الكشاف) في استنطاقه للمكان، واستكشاف عوالمه الأصيلة، فعندما اهتمت هذه القنوات بالثروة الحيوانية من جمال وخيل وطيور ليتها عرفت مشاهديها بخصائص هذه الثروة، وعندما بث مهرجانات المزاين. هلّا عرفتنا بشروط الزين في الإبل، وخصائص هذا الحيوان المحبب لنفوسنا؟

أسئلة ما زالت أجوبتها مخيبة للآمال، وما زلنا بانتظار أن تختار هذه القنوات الخيار الأصعب، والأكثر فائدة وإثراء لمشاهديها، وأن تعتبر تراثنا ثقافة حقيقية، وليس مجرد (فرجة) خالية من أي فائدة.

* * *

* القفزة الالكترونية:

شهدت سنة ٢٠٠٠م نشوء ظاهرة المنتديات المختصة بالشعر النبطي على شبكة الإنترنت، ومن أشهر هذه المنتديات منتديات (النداوي) التي أسسها الشاعر السعودي حمد السحيمي في ٢٩ يناير ٢٠٠٠م (السبت ٢٣ شوال ١٤٢٠هـ)، ومنتديات (شظايا أدبية) التي أسسها الشاعر القطري خلف السلطاني في ٢٥ سبتمبر ٢٠٠٠م (الاثنين ٢٦ جمادى الآخر ١٤٢١هـ)، وقد بدأت هذه المنتديات في العمل بعد فترة من تأسيسها، ومنذ ذلك الوقت كثرت المنتديات الخاصة بالشعر النبطي، ومنتديات القبائل التي اهتمت بهذا الشعر أيضاً.

وتطورت بعض المنتديات لتكون مواقع إخبارية، ولعل أبرزها (وكالة أنباء الشعر العربي) التي أسسها خلف السلطاني سنة ٢٠٠٧م، وموقع (أنهار) الإخباري لفيحان الصواغ، ومركز (وقفات)، ومركز (موفن)، وغيرها.

وبعد ظهور مواقع التواصل الاجتماعي بدأ الشعر النبطي يزحف على (الفيس بوك، وتويتر، واليوتيوب)، وحتى برنامج الواتساب الشخصي مما أثر حقيقة على توزيع مجلات الشعر الشعبي بل وحتى على متابعة القنوات الفضائية، والمنتديات الالكترونية.

أما على صعيد النشر الالكتروني، فقد اجتهدتُ في الفترة السابقة على تكوين مكتبة الكترونية في كومبيوتري الشخصي من خلال الكتب المتوفرة في مواقع الإنترنت، والمتاحة للتحميل، وبالفعل استطعت الحصول على أمهات الكتب، والكثير من المجلات القديمة، والموسوعات، والدواوين الشعرية، والروايات، والرقم أصبح يقترب من الألف كتاب دون أن يشغل من ذاكرة جهاز الحاسوب شيئاً ذا بال.

ولكن للأسف من بين هذه الكتب لم أجد كتباً تتعلق بالأدب الشعبي، والشعر النبطي إلا القليل القليل مثل ما قدمه موقع الدكتور سعد الصويان من مخطوطات وكتب تختص بالشعر النبطي بالإضافة إلى كتب متناثرة هنا وهناك.

إنها دعوة للمؤسسات المهتمة بالشأن التراثي أو الأشخاص لعمل مكتبة شعبية الكترونية تتيح التراث النبطي على شبكة الإنترنت سواء بصيغة البي دي أف أو الصيغ الأكثر تطوراً. المهم أن تتواجد كتب مثل (خيار ما يلتقط) و(ديوان النبط) و(الأزهار النادية)، و(كراسات منديل الفهيد)، وغير ذلك من الكتب المهمة في تراثنا بصيغ الكترونية، وحبذا لو تم النشر الالكتروني لمخطوطات الشعر النبطي التي لم تتح لها فرصة الطباعة العادية.[١]

(١) أخبرني الأستاذ سلطان العميمي مدير أكاديمية الشعر بأبي ظبي منذ عدة سنوات عن خطة تقوم بها الأكاديمية لنسخ مخطوطات الشعر النبطي التي تتوفر لها بطريقة البي دي إف، وستسعى لتوفيرها للمهتمين.

الفصل الأول

الشعر النبطي وعلم العروض

مدخل إلى علم العروض

العَروض: علمٌ يُعنى بالقواعد التي تدل على الميزان الدقيق الذي يُعرفُ به صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها مثلما النحو معيار الكلام به يُعرف معربه من ملحونه.

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي[1] أسس علم العروض في القرن الثاني الهجري لما وجد أن لغة العرب بدأت بالفساد، ولم تعد السليقة وحدها قادرة على أن تأتيَ بكلام عربي سليم ناهيك عن شعر موزون مقفى، فأتى بالعروض ليكون دليلاً لنقد الشعر، ودستوراً يرجع إليه في تبيين شروط الشعر، وحكماً في منازعاته الفنية.

وجاء في كتاب (التوشيح الوافي) لابن حجر العسقلاني عن الحسين بن يزيد أنه قال: سألت الخليل عن علم العروض. هل عرفت له أصلاً؟

قال: نعم. مررت بالمدينة حاجاً، فبينما أنا في بعض مسالكها إذ نظرت لشيخٍ على باب دار، وهو يعلِّم غلاماً، وهو يقول له:

نعم لا، نعم لالا، نعم لا، نعم للا   نعم لا، نعم لالا، نعم لا، نعم للا

فدنوت منه، وسلمت عليه، وقلت له: أيها الشيخ ما الذي تقوله لهذا

(١) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي المولود في البصرة سنة ١٠٠هـ (٧١٨م). أحد أئمة الأدب واللغة، وواضع علم العروض والقافية، وله كتب (العروض)، ومعجم (العين)، و(تفسير حروف اللغة)، و(النغم)، و(النقط والشكل)، ولم يصلنا منها سوى (العين)، وهو أول معجم لغوي، وتوفي الفراهيدي في البصرة سنة ١٧٠هـ (٧٨٦م).

الصبي؟

فقال: هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم، وهو عندهم يسمّى (التنعيم).

فقلت: لم سموه بذلك؟

قال: لقولهم.. نعم نعم.

قال الخليل: فقضيت الحج ثم رجعت، فأحكمته.

وبالنسبة إلى الكثيرين يعتبر الفراهيدي واحداً من أعظم واضعي العلوم قاطبة لسبب بسيط، وهو أنه وضع علماً متكاملاً بدأه، وأنهاه، ولم يترك لمجتهد بعده أن يضيف سوى الحواشي والشروح.(١)

ولعلم العَروض، ودراسته أهمية بالغة لا غنى عنها لمن له صلة بالعربية وآدابها، ومن فوائده:

١- صقل موهبة الشاعر، وتهذيبها وتجنيبها الخطأ والانحراف في قول الشعر، فقد يستطيع الشاعر الموهوب بما له من أذن موسيقية وحس وذوق أن يقول الشعر دون علم بالعروض، وحاجة إلى قوانينه لكنه مع ذلك يظل بحاجة إلى دراسة علم العروض، والإلمام بأصوله، وجهل الشاعر الموهوب بأوزان الشعر وبحوره المختلفة من تامة ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة قد يحصر شعره فى أوزان خاصة، ويحرم نفسه من العزف على أوتار شتى تجعل شعره منوّع الأنغام كما أنه يمكن الشاعر من حلِّ ما أشكل عليه في شعره من خلل.

٣- يمكِّن علم العروض قليل الموهبة من نظم الشعر.

(١) نُسب للأخفش الأوسط تلميذ سيبويه تلميذ الفراهيدي أنه تدارك البحر السادس عشر الذي أهمله الفراهيدي، فسمي بحر المتدارك، وفي ذلك نظر لكون الفراهيدي نفسه قد نظم أبياتاً على هذا البحر، ولكنه لم يعده من بحور الشعر المعتبرة عند العرب.
والأخفش الأوسط هو سعيد بن مسعدة. ولد ببلخ (أفغانستان)، وسكن البصرة، وتوفي سنة ٢١٥هـ (٨٢٠م).

٤- أمنُ قائل الشعر على شعره من التغيير الذي لا يجوز دخوله فيه أو ما يجوز وقوعه في موطن دون آخر.

٥- التأكد من معرفة أن القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف ليسا بشعر معرفة دراسة لا تقليد.

٦- التمكن من معرفة المعيار الدقيق للنقد، فدارس العَروض هو مالك الحكم الصائب للتقويم الشعري، وهو المميز الفطن بين الشعر والنثر الذي قد يحمل بعض سمات الشعر.

٧- معرفة ما يرد في التراث الشعري من مصطلحات عَروضية لا يعيها إلا من له إلمام بالعَروض، ومقاييسه.

٨- الوقوفُ على ما يتسم به الشعر من اتساق الوزن، وتآلف النغم، ولذلك أثر في غرس الذوق الفني، وتهذيبه.

٩- التمكين من قراءة الشعر قراءةً سليمة، وتوقِّي الأخطاء الممكنة بسبب عدم الإلمام بهذا العلم.(١)

وقد ارتأيت في بداية هذه الدراسة أن أقدم مدخلاً مبسطاً لعلم العروض، فحاولت حصره فيما قد يرد بين طياتها من مفاهيم ومصطلحات تسهيلاً للفهم، ورغبة في توسيع شريحة القراء، وإضاءة لما قد يستغلق فهمه، وأهملت ما لم أره ضرورياً، وربما يكون هذا المدخل خارجاً عن الموضوع الرئيس للدراسة إلا أنني أرى وجوده مهماً باعتبار أن العروض من العلوم المتخصصة التي لا يدرسها قراء الشعر عادة، ولا يهتم بمعرفتها معظم الشعراء، ويشتمل هذا المدخل على المفاهيم الآتية:

(١) موسوعة العروض والقافية في المكتبة الإسلامية الشاملة على شبكة الإنترنت.

* * *

١ - التقطيع:

من أساسيات علم العروض هو تقطيع البيت الشعري، ومعرفة التفاعيل التي يتكون منها البيت، ولصحة التقطيع يجب اتباع الخطوات الآتية مع هذا المثال لبيت شعري نبطي للشاعرة قمرا الدعجانية:

يا قلب ياللي من هوى زيد مطروق   طرق الحديد مليّنٍ بالضويّا[(١)]

أ- يُكتب البيت كما يُنطق: (التنوين يعتبر حرف نون ساكن بينما لا تكتب همزة الوصل)، ويجب معرفة الحروف الساكنة والمتحركة (بضمة أو فتحة أو كسرة) مع ملاحظة أن حروف المد تعتبر حروفاً ساكنة. أما الحروف المشددة، فهي تعتبر حرفين الأول ساكن، والثاني متحرك، وهكذا يكتب البيت السابق كالآتي:

يا قلْبِ يلْ لي من هوى زيدِ مطروق   طرْقل حدي دمْ لَيْ ينن بض ضويْ يا

ب- بعد ذلك يُحوَّل كل حرف متحرك إلى خط (/)، وكل ساكن إلى دائرة (٥):

٥/٥//٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥/

٥/٥//٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥/

ج- بمزيد من الممارسة سوف يستطيع الدارس تحويل هذه الرموز إلى ما

---

(١) قمرا الدعجانية شاعر بدوية من قبيلة عتيبة عاشت في أواخر القرن التاسع عشر، وتعرف لها قصيدة غزلية منها:

يفدى حبيبي كلّ برقـا على روق   واللي بعيـد الدار، واللي هنيّا

يفداه من يركب على الخيل بعروق   مع خيل ابن هندي، وخيل المحيّا

يساويها من التفاعيل، فيصنفها إلى مجموعات كالآتي:

(٥/٥//٥/) (٥//٥/٥/) (٥//٥/٥/)

(٥/٥//٥/) (٥//٥/٥/) (٥//٥/٥/)

ومنها يصل الدارس إلى الصياغة العروضية الآتية:

(مستفعلن) (مستفعلن) (فاعلاتن)   (مستفعلن) (مستفعلن) (فاعلاتن)

وبمراجعة ما سيأتي عند تفصيل البحور النبطية سوف نستنتج أن هذه الصياغة تابعة لبحر المسحوب النبطي (مرفل السريع في الفصحى).

* * *

٢ - التفاعيل:

تتألف بحور الخليل من لبنات هي (التفاعيل)، وهي تعتمد في تكوينها على الأسباب، والأوتاد، ونوضحها كما يأتي:

أ- **سبب خفيف:** (حرف متحرك ثم ساكن) مثل (منْ - في - كمْ - كلْ) علماً بأن الشعر العامي لا يحتوي على أسباب ثقيلة (متحركين متتاليين) للأسباب التي سنذكرها لاحقاً.

ب- **وتد مجموع:** (متحركان ثم ساكن) مثل (كما - على - ترى - هوى)، والشعر العامي لا يحتوي على أوتاد مفروقة (متحرك ثم ساكن ثم متحرك).

والتفاعيل العروضية تنقسم إلى:

١- **سباعية**: هي (مستفعلن - مستفع لن - مفاعلتن - مفاعيلن - فاعلاتن - فاع لاتن - متفاعلن - مفعولات).

٢- **خماسية**: هي (فاعلن - فعولن).

ونظرا لطبيعة اللهجة العامية من حيث صعوبة تحريك ثلاثة وأربعة حروف متتابعة كما في كلمتي (وَرَقٌ، وشَجَرَةٌ)، فإننا نضطر في كلامنا العامي إلى تغيير الطريقة الفصحى للفظ الأصلي لتصبح مثلاً (وَرَقْ دون تنوين، واشْجَرَه أو شَجْرَة)، وهو السبب الذي أدى إلى تقليص عدد التفاعيل المستخدمة في طواريق النبط بعد استبعاد تلك التي تعتمد على الحروف المتحركة المتتابعة، وهي (مفاعلتن - متفاعلن) إلا في حالات لا يعتد بها كما اختفى استخدام تفعيلات ذات أوتاد مفروقة، وهي (فاع لاتن - مفعولات - مستفع لن) النادر استخدامها في الفصحى ذاتها.

وهكذا لم يبق لدينا في الشعر العامي سوى التفاعيل الآتية: (مستفعلن - فاعلاتن - مفاعيلن - فاعلن - فعولن) بالإضافة تفعيلة (فاعلْ) أو (فعلن) المتولدة من قطع (فاعلن).

ولتوضيح معنى هذه التفاعيل أذكر أمثلة عامية منفصلة لكل تفعيلة من خلال الكلمات التي توافقها، ويمكن قراءة الكلمات متتابعة ليتكون لدينا شطر رباعي التفاعيل:

١- **مستفعلن** (/ه/ه//ه): يا صاحبي - يكفي عتب - ما همّني - كثر الزعل.

٢- **فاعلاتن** (/ه//ه/ه): يا صديقي - ليت جرحي - والليالي - ناسيتني.

٣- **مفاعيلن** (//ه/ه/ه): هلا والله - أنا توّي - عجزت اصبر - وانادي لك.

٤- **فاعلن** (/ه//ه): صاحبي - لو درى - بالهوى - ما جفا.

٥- **فعولن** (//ه/ه): سألنا - كثيرٍ - ولكن - رحلتم.

٦- **فعلن** (/ه/ه): تذكر - آخر - مرّة - شفتك.

* * *

٣- المصطلحات العروضية المهمة:

إن ما يجعل العروض علماً صعب الفهم هو تلك الحالات الكثيرة من الزحافات والعلل والجوازات والتجزيء، وهي حالات تفسرها المصطلحات المتعددة لهذا العلم مما جعل كثيراً من علماء العروض على امتداد العصور يحاولون تبسيطه، واختصار مصطلحاته الكثيرة، والخروج بنظريات لا تضيف إلى أصل العلم بل تسعى إلى تطوير طرق تعلمه، وتسهيل تناوله.[١]

وهذا تعريف بأهم المصطلحات التي سترد في هذه الدراسة:[٢]

* أولاً- ما يحدث على البيت في القصيدة:

أ- **التصريع**: أن يجعل الشاعر صدر وعجز بيته على قافية واحدة كما يحدث في مطالع القصائد عادة كما في قول الشاعر محمد العوني:

(١) من ذلك محاولة الباحث المعاصر عبد الصاحب المختار في كتابه (دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي، تونس، ١٩٨٥م) اختصار دوائر العروض في دائرة واحدة محولاً كل التفاعيل إلى ما يشبه دندنة الجرس، فتتحول (مستفعلن) مثلاً إلى (دن دن د دن).

(٢) غير خاف على كل دارس لعلم العروض أن كثرة مصطلحاته من أهم أسباب تعقيده، ولهذا آثرت تجنب التذكير هنا بها كلها بل اخترت منها ما يهم دارس الشعر النبطي في هذا الكتاب.

خلوجٍ تجذّ القلب باعلى عوالها   تكسّر بعبراتٍ يحطمن سلالها[١]

ب- **التام** هو كل بيت استوفى جميع تفعيلاته، وإن أصابها زحاف أو علة.

ج- **المجزوء:** وهو الشطر إذا ألغيت تفعيله واحدة منه، فيكون مجزوء الطويل على صياغة (فعولن مفاعيلن فعولن) كما في قول الشاعر فهد بورسلي:

جزا البارحة جفني عن النوم   جزا من غرابيل الزماني[٢]

د- **المشطور:** هو الشطر إذا ألغيت نصف تفاعيله، فيكون مشطور البسيط على الصياغة (مستفعلن فاعلن) كما في قول الأمير ماجد الحمود الرشيد:

يا دار وين الحبيب   اللي سلامه هلا

عيّى القمر لا يغيب   حنّ الجمل، واعولا

عيّت جروحي تطيب   من حبّ ابو ذبّلا[٣]

*** ثانياً- الزحاف:**

وهو تغيير يحدث على التفعيلة في داخل البيت، وليس في القافية، ومنه:

أ- **الخبن:** حذف الثاني الساكن من التفعيلة، فتتحول (مستفعلن) إلى

---

(١) محمد بن عبد الله العوني. شاعر من أهل بريدة ولد سنة ١٢٧٥هـ (١٨٥٨م)، وتنقل في البلاد، واشتهر بالقصائد السياسية، وتحريض القبائل والحكام، وتوفي سنة ١٣٤٣هـ (١٩٢٤م).

(٢) فهد بن راشد بن ناصر بورسلي شاعر كويتي شهير ولد سنة ١٣٣٦هـ (١٩١٨م). عرف بسامرياته الغنائية، ونقده الاجتماعي اللاذع، وطبع بعض شعره سنة ١٣٧٥هـ (١٩٥٥م) ثم جمعت ابنته وسمية ديوانه شبه كامل بعد وفاته، وقد توفي في ٢٨ شوال ١٣٧٩هـ (٢٥ أبريل ١٩٦٠م).

(٣) محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، دار قيس، الرياض، ١٤١٤هـ، ط٣، ص١٥، وماجد بن حمود بن عبيد العلي الرشيد المقتول في معركة البكيرية سنة ١٩٠٤م (١٣٢٢هـ) شاعر، وفارس، وأبوه، وجده من مشاهير الشعراء والفرسان.

(متفعلن).

مثال: (يا صاحبي) - بعد الخبن - (وصاحبي).

*** ثالثاً- العلل:**

وهو تغيير يحدث في التفعيلة المكونة للقافية، وهو نوعان:

١- علل الزيادة:

أ- **الترفيل:** (عكس الحذف الذي سيأتي توضيحه لاحقاً) بزيادة سبب خفيف في آخر الجزء، فتتحول (فاعلن) مثلاً إلى (فاعلن لن) أو (فاعلاتن).

مثال (صاحبي) - بعد الترفيل - (صاحبٍ لي).

ب- **التذييل:** إضافة ساكن في آخر التفعيلة، وهو من الأمور الشائعة في قوافي الشعر العامي، وهناك مصطلح (الإسباغ) المشابه للتذييل، ويختص بالتفاعيل المنتهية بوتد بينما التذييل يختص بالمنتهية بسبب خفيف، ولكن في ذلك تفصيلٍ لا داعي له، وسأكتفي بمسمى (التذييل) للنوعين، وفيه تتحول (فاعلن) مثلاً إلى (فاعلان).

مثال: (الهوا) - بعد التذييل - (الهوان).

ج- **الخزم:** علة مستقبحة في الشعر الفصيح، ويكثر استخدامها في الشعر العامي في بداية الأشطر دون أن يكون لها هذا القبح، وان كانت تثقل على اللسان، وهي زيادة على الوزن في أول الشطر الأول بحرف أو اثنين مثل (الواو)، وما شابه.

مثال: (يا صاحبي) - بعد الخزم - (ويا صاحبي).

٢- علل النقص:

أ- **القطع**: حذف آخر الوتد المجموع، وتسكين ما قبله، فتتحول (مستفعلن) إلى (مستفعلْ).

مثال: (يا صاحبي) - بعد القطع - (يا صاحبْ).[1]

ب- **الحذ**: حذف الوتد المجموع في آخر الجزء، فتتحول (مستفعلن) إلى (مستف).

مثال: (يا صاحبي) - بعد الحذ - (يا صا)

ج- **البتر**: حذف السبب الأخير من التفعيلة، وحذف ساكن الوتد المجموع، فتتحول (فاعلاتن) مثلاً إلى (فاعل).

مثال: (يا صديقي) - بعد البتر - (يا صدْ).

د- **الخرم**: علة مستقبحة في الشعر الفصيح، وهي علة نقص بإلغاء أول الوتد المجموع في أول البيت، وتكثر عامياً في الشعر الحر خاصة مع تفعيلة (مفاعيلن) التي تتحول إلى (فاعيلن) أو (فعولن) لتصبح (عولن)، وقد أكثر من استخدامها شعراء البحر الهلالي في بدايات الأشطر.

مثال: (وصاحبٍ لي) - بعد الخرم - (صاحبٍ لي).

هـ- **القصر**: حذف ساكن السبب الخفيف، وتسكين متحركه، فتتحول (فاعلاتن) إلى (فاعلان).

(١) يشبه (القطع) في هذه الحالة مصطلح (التشعيث)، وهو حذف أو الوتد المجموع، فتتحول (فاعلن) مثلاً إلى (عالن) أو (فعلن)، ويكثر في لحن الوجد النبطي، ومن أمثلته (صاحبي) التي تتحول بعد التشعيث إلى (صاحب).

مثال: (يا صديقي) - بعد القصر - (يا صديقْ).

و- **الحذف**: إسقاط السبب الخفيف في آخر الشطر، فتتحول (فاعلاتن) مثلاً إلى (فاعلا)، و(مفاعيلن) إلى (مفاعي).

مثال: (يا صديقي) - بعد الحذف - (يا صدى).

* * *

* الدوائر العروضية:

تم تقسيم بحور الخليل[1] إلى خمس دوائر حسب تكامل تفاعيلها مع بعضها البعض، وهي (المختلف - المؤتلف - المجتلب - المشتبه - المتفق)، والتفصيل في أمرها لا يهمنا كثيراً بل لا يهم دارس علم العروض كثيراً، ولكن يكفينا منها أن نعرف الصياغة العروضية لبحور كل دائرة تمهيداً لفهم العلاقة بينها، وبين البحور النبطية (موضوع الدراسة):

أولاً- **دائرة المختلف**: تتكون من البحور الآتية مختلفة التفاعيل.[2]

(١) قال الأخفش: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلاً؟، فقال: لأنه طال بتمام أجزاءه.
قلت: فالبسيط؟. قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن، وآخره فعلن.
قلت: فالمديد؟. قال: لتمدد سباعيه حول خماسيه.
قلت: فالوافر؟. قال: لوفور أجزائه وتداً بوتد.
قلت: فالكامل؟. قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر.
قلت: فالهزج؟. قال: لأنه يضطرب. شبه بهزج الصوت.
قلت: فالرجز؟. قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام.
قلت: فالرمل؟. قال: لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض.
قلت: فالسريع؟. قال: لأنه يسرع على اللسان.
قلت: فالمنسرح؟. قال: لانسراحه وسهولته.
قلت: فالخفيف؟. قال: لأنه أخف السباعيات.
قلت: فالمقتضب؟. قال: لأنه اقتضب من السريع.
قلت: فالمضارع؟. قال: لأنه ضارع المقتضب.
قلت: فالمجتث؟. قال: لأنه اجتث أي قطع من طويل دائرته.
قلت: فالمتقارب؟. قال: لتقارب أجزائه لأنها خماسية يشبه بعضها بعضاً.
وسمى الأخفش المتدارك بهذا الاسم لأنه تداركه على الخليل لاحقاً.

(٢) صاغ مفاتيح البحور الآتية شعرياً الشاعر صفي الدين الحلي، وقد نظم غيره مفاتيح أقل شهرة منها.

١- البحر الطويل، ومفتاحه الشعري:

طويلٌ له دون البحر فضائلٌ (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)

٢- البحر البسيط، ومفتاحه الشعري:

إنَّ البسيط لديه يبسط الأملُ (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ)

٣- البحر المديد، ومفتاحه الشعري:

لمديد الشعر عندي صفاتٌ (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

ثانياً- **دائرة المؤتلف:** تتكون من البحور الآتية مؤتلفة التفاعيل.

٤- البحر الكامل، ومفتاحه الشعري:

كمُل الجمال من البحور الكاملُ (متفاعلن متفاعلن متفاعلُ)

٥- البحر الوافر، ومفتاحه الشعري:

بحور الشعر وافرها جميلُ (مفاعلتن مفاعلتن فعولُ)

ثالثاً- **دائرة المجتلب:** تتكون من البحور الآتية.

٦- بحر الهزج، ومفتاحه الشعري:

على الأهزاج تسهيلٌ (مفاعيلن مفاعيلن)

٧- بحر الرجز، ومفتاحه الشعري:

في أبحر الأرجاز بحر يسهلُ (مستفعلن مستفعلن مستفعلُ)

٨- بحر الرمل، ومفتاحه الشعري:

رمُل الأبحر ترويه الثقاتُ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ)

رابعاً- **دائرة المشتبه:** تتكون من البحور الآتية.

٩- البحر الخفيف، ومفتاحه الشعري:

يا خفيفاً خفّت به الحركاتُ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ)

١٠- البحر المضارع، ومفتاحه الشعري:

تعدّ المضارعاتُ (مفاعيلن فاع لاتُ)

١١- البحر المقتضب، ومفتاحه الشعري:

اقتضبْ كما سألوا (فاعلات مفتعلُ)

١٢- البحر المجتث، ومفتاحه الشعري:

اجتثَّت الحركاتُ (مستفع لن فاعلاتُ)

١٣- البحر السريع، ومفتاحه الشعري:

بحرٌ سريعٌ ماله ساحلٌ (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

١٤- البحر المنسرح، ومفتاحه الشعري:

منسرحٌ فيه يضرب المثلُ (مستفعلن مفعلات مفتعلُ)

خامساً- **دائرة المتفق:** تتكون من البحور الآتية.

١٥- البحر المتقارب، ومفتاحه الشعري:

عن المتقارب قال الخليلُ (فعولن فعولن فعولن فعولُ)

١٦- البحر المتدارك، ويسمى المحدث أيضاً، ومفتاحه الشعري:

حركات المحدث تنتقلُ (فعلن فعلن فعلن فعلُ[1])

ويهمنا في هذا السياق أيضا انقسام البحور الخليلية، وبعدها النبطية إلى نوعين: (صافية، ومختلطة).

فالبحر **الصافي** هو الذي يتكون من تكرار ذات التفعيلة كالرجز الذي يعتمد على تكرار (مستفعلن)، والرمل المعتمد على (فاعلاتن)، والهزج على (مفاعيلن)، وهكذا.

أما البحور **المختلطة**، فهي مثل البسيط الذي يتكون من تمازج تفعيلتي (مستفعلن، وفاعلن) أو الطويل المتكون من تعاقب (فعولن، ومفاعيلن)، وهكذا.

(١) لمزيد من التفصيل عن علم العروض. انظر مثلاً:
- غالب الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي، الرياض، ١٩٩٦م، ط١.
- أميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م، ط١.
- ممدوح حقي، العروض الواضح، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٤م، ط١٦.
- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠م.

مقارنة عروضية

عرف شعراء النبط عروض الخليل منذ فترات بعيدة، فمن غير المعقول أن أمثال الهزاني وابن لعبون بثقافتهما الشعرية الفصيحة الواضحة في تراثهم كانوا جاهلين بالقواعد الأساسية للعروض، وأعتقد أن التجديدات التي أدخلها هذان الشاعران كانت نتاج معرفة وافية بأسرار العروض الخليلي، وأذكر هنا قول شاعر عاش في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي في حائل هو (الأمير حمود العبيد الرشيد) حول علاقته بالعروض، وعدم احتياجه لتعلمه مما يدل على أن العروض كعلم كان مطروحاً في الحواضر التقليدية في جزيرة العرب حيث يقول:

وما كنت نحوياً، ولست بشاعر وحتى عروض الشعر ما لي بها كار

فإن كنت لحاناً، فهو من جهالتي بالنحو، وعروضٍ عليها امدار[1]

وأنا في هذه الدراسة أزعم أن الاعتماد على علم العروض يمكنه تقديم فهم واضح لأوزان الشعر النبطي مناقشاً بذلك قول الأستاذ عبد الله بن خميس في كتابه القيم (الأدب الشعبي في جزيرة العرب) في معرض حديثه عن أوزان الشعر النبطي: (حاولت عن طريق التتبع والاستقراء حصر أوزان الشعر النبطي، فلم أصل بعد إلى نتيجة ثم عمدت إلى مجموعة شعر لأحد شعراء النبط هو إبراهيم بن جعيش، وهو من المكثرين، وممن يتلاعبون بأوزان هذا

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية من أشعار البادية، مكتبة المعارف، الطائف، ج٣، ص١٤٢.

الشعر، ويتفننون بأوزان هذا الشعر، ويتفننون في ضروبه، فوصلت إلى ما يقرب من عشرين وزناً، ولما أقارب نهاية الديوان، فكيف بجميع الديوان ثم كيف بجميع شعراء النبط قديمهم وحديثهم)؟![1]

وبعد مراجعة الـ ١٨ مثالاً التي أوردها ابن خميس من شعر ابن جعيثن وجدت أنها تدور حول سبعة بحور فقط من بحور الشعر النبطي، وإذا كان فيها قصر أو طول، فهي من جوازات العروض الخليلي، وبالتالي فإن الإحساس الذي يتبادر إلى الذهن مما سطره ابن خميس من أن أوزان الشعر النبطي لا متناهية العدد هو إحساس غير صحيح.

واعتماداً على بحور الخليل، والبحث عن تطبيقاتها العامية يمكن تقسيم الخريطة العروضية في الشعر العامي لمنطقة الخليج، والجزيرة العربية إلى الأصناف الآتية:

* * *

أولاً- بحور فصيحة استخدمت نبطياً:

وهي عشرة بحور من بحور الخليل الستة عشر، وموضحة بالتفصيل فيما يلي:

١- اسم البحر في الفصحى: الطويل - اسم البحر في النبطي: الهلالي.

* تفاعيله: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

* نموذج فصيح:

(١) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، الرياض، ١٩٨٢م، ط٢، ص٨٦.

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

* نموذج نبطي:

خلوجٍ تجذّ القلب باعلى عوالها تكسّر بعبراتٍ يحطمن سلالها

٢- اسم البحر في الفصحى: الوافر - اسم البحر في النبطي: الصخري.

* تفاعيله: مفاعلتن مفاعلتن فعولن

* نموذج فصيح:

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهلُ فوق جهل الجاهلينا

* نموذج نبطي:

سقا صوب الحيا مزنٍ تهاما على قبرٍ بتلعات الحجازي

٣- اسم البحر في الفصحى: البسيط - اسم البحر في النبطي: الهجيني الطويل.

* تفاعيله: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

* نموذج فصيح:

السيف أصدق إنباءً من الكتبِ في حدّه الحدّ بين الجد واللعبِ

* نموذج نبطي:

هبّت هبوب الشمال وبردها شيني ما تدفي النار لو حنّا شعلناها

الشعر، ويتفننون بأوزان هذا الشعر، ويتفننون في ضروبه، فوصلت إلى ما يقرب من عشرين وزناً، ولما أقارب نهاية الديوان، فكيف بجميع الديوان ثم كيف بجميع شعراء النبط قديمهم وحديثهم)؟![1]

وبعد مراجعة الـ ١٨ مثالاً التي أوردها ابن خميس من شعر ابن جعيثن وجدت أنها تدور حول سبعة بحور فقط من بحور الشعر النبطي، وإذا كان فيها قصر أو طول، فهي من جوازات العروض الخليلي، وبالتالي فإن الإحساس الذي يتبادر إلى الذهن مما سطره ابن خميس من أن أوزان الشعر النبطي لا متناهية العدد هو إحساس غير صحيح.

واعتماداً على بحور الخليل، والبحث عن تطبيقاتها العامية يمكن تقسيم الخريطة العروضية في الشعر العامي لمنطقة الخليج، والجزيرة العربية إلى الأصناف الآتية:

* * *

أولاً– بحور فصيحة استخدمت نبطياً:

وهي عشرة بحور من بحور الخليل الستة عشر، وموضحة بالتفصيل فيما يلي:

١– اسم البحر في الفصحى: الطويل – اسم البحر في النبطي: الهلالي.

* تفاعيله: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

* نموذج فصيح:

(١) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، الرياض، ١٩٨٢م، ط٢، ص٨٦.

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

* نموذج نبطي:

خلوجٍ تجذّ القلب باعلى عوالها   تكسّر بعبراتٍ يحطمن سلالها

٢– اسم البحر في الفصحى: الوافر – اسم البحر في النبطي: الصخري.

* تفاعيله: مفاعلتن مفاعلتن فعولن

* نموذج فصيح:

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا   فنجهلُ فوق جهل الجاهلينا

* نموذج نبطي:

سقا صوب الحيا مزنٍ تهاما   على قبرٍ بتلعات الحجازي

٣– اسم البحر في الفصحى: البسيط – اسم البحر في النبطي: الهجيني الطويل.

* تفاعيله: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

* نموذج فصيح:

السيف أصدق إنباءً من الكتبِ   في حدّه الحدّ بين الجد واللعبِ

* نموذج نبطي:

هبّت هبوب الشمال وبردها شيني   ما تدفي النار لو حنّا شعلناها

٤- اسم البحر في الفصحى: السريع مرفلاً - اسم البحر في النبطي: المسحوب.

* تفاعيله: مستفعلن مستفعلن فاعلن لن

* نموذج فصيح (دون ترفيل):

مـن أيـن لا أدري، ولكـنّـنـي   أصغي، وهـذا الليل يصغي معي

* نموذج نبطي (مع الترفيل):

يا جرّ قلبي جرّ لدن الغصوني   غصون سدرٍ جرّها السيل جرّا

٥- اسم البحر في الفصحى: المتقارب - اسم البحر في النبطي: لحن خاص بلا مسمى.

* تفاعيله: فعولن فعولن فعولن فعولن

* نموذج فصيح:

أخي جـاوز الظـالمـون المدى   فـحقّ الـجـهـاد، وحـقّ الـفـدا

* نموذج نبطي:

تريد الـهوى لـك على ما تريد   وعـمـرٍ تـقـضّـى تـريـده يـعود

٦- اسم البحر في الفصحى: المديد - اسم البحر في النبطي: لحن خاص بلا مسمى.

* تفاعيله: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

* نموذج فصيح:

ليس من يشكو إلى أهله طول الكرى

مثل من يشكو إلى أهله طول السهرْ

* نموذج نبطي:

يا وطنّا يا وطنّا عَمَتْ عين الحسود

ما تهزّك لا زوابع، ولا غدر اعْمَلا

٧- اسم البحر في الفصحى: المتدارك - اسم البحر في النبطي: لحن الرجد.

تفاعيله: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن - أو: فاعل فاعل فاعل فاعل

* نموذج فصيح:

يـا لـيـلُ الـصـبُّ متى غـدُهُ   أقـيـام الـسـاعـة مـوعـدُهُ؟

* نموذج نبطي:

ظـهـرت مـن الـحـزم الـلـي به   سـيـد الـسـادات مـن الـعـشرة

٨- اسم البحر في الفصحى: الرمل - اسم البحر في النبطي: لحن خاص بلا مسمى.

* تفاعيله: فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

* نموذج فصيح:

جـادك الغيث إذا الغيث هما   يـا زمـان الـوصـل بـالأنـدلـسِ

* نموذج نبطي:

يا قديم الغوص في بحر الهوى   وش لقيت بغبّة البحر الغزير

٩- اسم البحر في الفصحى: الهزج - اسم البحر في النبطي: لحن خاص بلا مسمى.

* تفاعيله: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

* نموذج فصيح:

عفا يا صاح من سلمى مراعيها   فظلّتْ مُقلتي تجري مآقيها

* نموذج نبطي:

مساء الخير والإحساس والطيبة   مسـاءٍ ما يليق إلا بأحبابي

١٠- اسم البحر في الفصحى: الرجز - اسم البحر في النبطي: لحن الحداء.

* تفاعيله: مستفعلن مستفعلن

* نموذج فصيح:

قـد هـاج قـلـبي مـنـزلُ   مـن أم عـمـرٍو مـقـفـرُ

* نموذج نبطي:

يـالـلـي تـمـنّـى حـربـنـا   غـويـت يـا غـاوي الـدلـيـل

* * *

ثانياً- بحور فصيحة لم تستخدم نبطياً:

هي ستة بحور لم ترد فيما أعلم في الشعر العامي النبطي لأسباب منها أن أحدها يحتاج إلى تفعيلة (متفاعلن) التي تتطلب ثلاثة حروف متحركة متتابعة، وهذا ما تخلصت منه اللهجة العامية تسهيلاً للنطق، وهو بحر **الكامل** أو لأنها - أي البحور المهملة نبطياً - من البحور نادرة الاستخدام في الشعر الفصيح أيضاً، وهي (**المنسرح**، و**المضارع**، و**المقتضب**).

والبحر الخامس هو (**المجتث**)، وصياغة شطره هي (مستفعلن فاعلاتن)، وهي موجودة في إحدى صياغات الهجيني القصير، ولكن يمكن أن تكون تلك الصياغة مولدة من مخلع البسيط ليتوافق الهجيني الطويل، والقصير في الأصل العروضي.

أما البحر السادس (**الخفيف**)، فهو بحر مشهور في الفصحى، وصياغته العروضية هي (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وأتت عليه قصائد كثيرة مثل معلقة الحارث بن حلزة:

آذنـتـنـا بـبَـيْـنـهـا أسـمـاءُ   رُبَّ ثـاوٍ يُـمـلُّ مـنـه الـثـواءُ

أو قول أحمد شوقي:

خـدعـوهـا بـقـولـهـم حـسـنـاءُ   والـغـوانـي يـغـرُّهـنَّ الـثـنـاءُ

وهو بحر جميل، وموسيقاه حسنة في الفصحى، واستغربت عدم استخدامه في الشعر النبطي، ولا أعرف سبب إهماله، فكتبت عليه هذا النموذج العامي:

يا حبيبي، والليل غصنٍ تنامى   ارتمى في داخل هوى محتويني

لو سحايب وصل الحبايب تهامى   ما لقيت الظما تعلّى سنيني

وواضح جداً أن موسيقى هذا البحر عامياً مرتبكة، وسقيمة رغم أنها موزونة على بحر الخفيف الفصيح، ولعلها من أسرار لغتنا الفصيحة، وأخيراً وجدت الشاعر فهد عافت قد استخدم موسيقى هذا البحر في قصيدة نشرها في نوفمبر ١٩٩٩م جمع فيها بين شعر نبطي على هذا البحر، وشعر حر على تفعيلة المتدارك السليمة (فاعلن) التي لم يكتب عليها سابقاً، وله في الأمرين قصب السبق، وهو في ذلك يحاول تطبيق ثقافته الفصيحة في شعره العامي، ومن تلك القصيدة يقول فهد، (ولاحظ سقم الموسيقي):

ردّ للعصر قهوته واسلاكه   ركبة البنت ثوبها وارتباكه

قيل كم شاعرٍ رمى كلّ ما لا   يقبل الرمي واستطابه هلاكه[1]

* * *

ثالثاً– بحور نبطية لم تستخدم في الفصحى:

هو بحر واحد يسمى في الفصحى (**الممتد**) أو (الممدود)، وهو مقلوب بحر المديد الخليلي، والممتد بحر مهمل في الفصحى لسقامة لحنه، وارتباك موسيقاه، ولذا لم يضعه الخليل ضمن بحوره الستة عشر، ولا توجد عليه قصائد فصيحة يعتد بها، وصياغته هي (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، ولكنه في الشعر النبطي يعتبر أحد البحور الجميلة، واستخدم كثيراً في فنون القلطة،

(١) مجلة قطوف، ع٢٢، ص١٢٨، فهد بن عافت بن نواف الشمري. شاعر سعودي ولد سنة ١٩٦٧م، وبدأ النشر في أواخر سنة ١٩٨٤م، وحدّث في القصيدة العامية بشكل مميز، وامتهن الصحافة، وأسهم في تأسيس عدد من المجلات الشعبية، وأهمها المختلف وفواصل كما أسس مجلة قطوف الإماراتية، ورأس تحريرها حتى توقفت.

والسامري، والعرضة كما استخدم في العقود الأخيرة في القصائد النبطية المطولة بكثرة، ومن ذلك قول الشاعر نايف صقر:

حوّل الليل عن خيل السهر ما رقدنا

أوّل الصيف فرقا، واخر الصيف هم[1]

(١) نايف بن صقر بن مرزوق العتيبي (مواليد ١٩٦٥م تقريباً). شاعر سعودي بدأ النشر في أوائل الثمانينيات، وعرف بالقصيدة النبطية جزلة الألفاظ، والميل إلى البداوة في معانيها مع التحديث في الرؤية والتناول، ويعد من أهم شعراء جيله حالياً. صدر له ديوانان هما (غشام)، و(سحد قلبي).

مسميات البحور النبطية

كانت خطوة الخليل بن أحمد الفراهيدي بتسمية البحور الفصيحة، وتحديد دوائرها العروضية هي الخطوة الأهم في طريقه لوضع أسس علم العروض خاصة وأن التفاعيل كانت معروفة فيما يبدو بشكل بدائي تحت مسمى التنعيم: (نعم لا نعم لا لا)، وهنا أحاول توضيح إشكالية التسمية في البحور والألحان النبطية، وما يتعلق بها من خلط، وتعميم مربك.

* * *

أولاً- البحور والألحان المحددة:

بداية.. نسلّم بأن هنالك عدد من البحور والألحان النبطية استقرت تسميتها بشكل واضح، وصارت نواة يمكن الاعتماد عليها في اتخاذ أي خطوة لحصر هذه البحور في (عائلات) محددة، وهذه البحور والألحان هي:

١- **الهلالي** (الصورة النبطية لبحر الطويل الفصيح)

ينسب إلى بني هلال أصحاب السيرة والتغريبة[1]، وهو أقدم البحور النبطية، وعليه كتب معظم التراث النبطي حتى القرن الثاني عشر الهجري، ومثلما كان البحر الطويل أسبق بحور الشعر - تقريباً - إلى العرب في جاهليتهم كما هو واضح من واقع معلقاتهم الأولى (لامرئ القيس، وطرفة، وزهير)، فإن توأمه

(١) بنو هلال: قبيلة عربية تنتسب إلى هلال بن عامر بن صعصعة من هوازن من قيس عيلان من مضر العدنانية، وتغريبتهم المعروفة في التاريخ والفلكور مليئة بالأشعار النبطية المرتبكة الوزن، ويظن أنهم نقلوا هذا الشعر من باديتهم في نجد.

النبطي (الهلالي) شكّل أول مفردات الشعر النبطي، وأقدم نصوصه.

٢- **الصخري** (الصورة النبطية لبحر الوافر الفصيح)

مختلف في نسبته، ومن الباحثين كطلال السعيد في موسوعته قد قال أنه سمي بذلك لأنه لحن حزين (يصخّر) مستمعيه، ولا أميل لهذا الرأي، وأرجح الرأي القائل بنسبته إلى بني صخر[١] كما نسب البحر الهلالي إلى بني هلال، وأشير هنا إلى ما ذكره ابن خلدون من أن الغناء بالشعر النبطي كان يسمى في أيامه بالحوراني نسبة إلى صحراء حوران، والتي لا تبعد مضارب بني صخر عنها كثيراً.

والصخري يعد ثاني أقدم البحور النبطية حيث وردت لأبي ظاهر من أهل القرن العاشر الهجري قصيدة على هذا البحر، ويعتبر بحر الوافر التوأم السيامي للصخري، والبحران استخدما قديماً، فوردت على الوافر إحدى المعلقات (لعمرو بن كلثوم) كما استخدم قديماً في النبط.

٣- **المسحوب** (الصورة النبطية لمرفل بحر السريع الفصيح)

أهم البحور النبطية، وأكثرها استخداماً على الإطلاق إذ يمكن القول أن ٨٠٪ مما لدينا من شعر نبطي هو على هذا البحر إن لم يكن أكثر، وينسب استثماره نبطياً إلى محسن الهزاني، وقد أثبتُّ في التمهيد لهذه الدراسة أن المسحوب معروف قبل مولد الهزاني بأكثر من نصف قرن، وسيأتي توضيح أن هذا البحر تولد عن الهلالي أقدم بحور الشعر النبطي، وصارت له صياغة عروضية منفصلة عنه.

٤- **الحداء** (الصورة النبطية لبحر الرجز الفصيح)

(١) بنو صخر من قبائل الأردن المعروفة.

رغم اختلاف استخداماته، والزيادات التي تطرأ عليه إلا أن الحداء في الغالب جاء على صورة مجزوء بحر الرجز (ثنائي التفاعيل)، وكان الحداء يرتبط في العصور القديمة بالغناء على الإبل بينما هو في الشعر النبطي مختص بالخيل. أما الإبل، فخصص لها شعراء النبط بحر الهجيني.[١]

٥- **الشيباني** (الصورة النبطية لبحر الهزج الفصيح)

لعله يرتبط بالشيابين من قبيلة عتيبة[٢]، وهذه التسمية أوردها الظاهري في كتابه عن أوزان الشعر النبطي، وهي تسمية ليست منتشرة رغم انتشار طاروقه الذي يسمى بالطويل أحياناً، والشيباني ليس بحراً مستقلاً كما أرى بل هو لحن رباعي التفاعيل من ألحان الهزج، وأظنه لحن قلطة في الأساس، ولكنه استقل، وصارت تنظم عليه القصائد بشكل كبير لغنائيته، وسهولته.

٦- **الرجد** (الصورة النبطية لمقطوع بحر المتدارك)

ندر استخدام لحن الرجد نبطياً في القصائد الجادة إذ استخدم غالباً لقصائد النقد، والاجتماعيات، وأبرز من استخدمه الشاعران حميدان الشويعر، وفواز السهلي[٣]، وهو مستمد من بحر المتدارك بعد قطع جميع تفاعيله، وتحويلها إلى (فاعل) أو (فعلن)، وهذا اللحن يسمى في الفصحى (طرق الناقوس).

* * *

ثانياً- العائلات المتشابكة:

هناك مسميات عائمة تشمل عدداً من البحور المختلفة الأصول، وتظل

(١) تصدر لي قريباً دراسة بعنوان (ديوان الرجز والحداء) تهتم بأدب الرجز والحداء الفصيح والعامي منذ العصر الجاهلي إلى وقتنا الحاضر.

(٢) الشيابين فخذ من بطن برقا من قبيلة عتيبة، وعزوتهم (آلاد مشيب).

(٣) فواز السهلي شاعر مقل عاش في القرن التاسع عشر الميلادي روى له الحاتم في (خيار ما يلتقط) معظم ما وصلنا من شعره.

هي العائق الرئيس أمام التوأمة الكاملة بين الشعر الفصيح والنبطي عروضياً، وهي أشبه ما تكون بالعائلات المتشابكة، ولكن غير المترابطة، وهي أربع عائلات أو (مسميات) هي:

١- ألحان **الهجيني**:

رغم أن الهجيني يعتبر من البحور المحددة تقريباً بالنسبة لي في هذه الدراسة، وأعتبره ذلك البحر المتولد من بحر البسيط في الفصحى حسب صورتيه الشهيرتين (الجنوبي الطويل)، و(الشمالي القصير) المسمى في الحجاز بالكسرة إلا أن هناك بحوراً تغنى أشعارها على ظهور الإبل أيضاً، وتعتبر عرفاً من الهجيني لكنها لا تتصل بهذين البحرين عروضياً كقول الشاعر (من بحر المتدارك):

يا هل الهجن خوذوا بهن شلة   بـدّلـوا سيـر الانـضـا بـدرهـامي

٢- ألحان **السامري**:

أخذت مسماها من السمر الليلي[1]، وتختلف بحورها، وأحياناً تشترك مع ألحان العرضة أو القلطة بل قد تكون على أحد البحور المحددة المسمى، ولكن بحكم الطقس الفلكلوري تعتبر القصيدة المغناة سامرية بسبب موضوعها، وإمكانية غنائها، والرقص بمصاحبتها، ويلحق بالسامري الفنون اللعبونية، والفريسني، والمجرور، وأنواع الفلكلور الغنائي المختلفة لشعوب المنطقة التي تغنى في السمر الليلي.

٣- ألحان **القلطة**:

(١) أتى الأستاذ عبد الرزاق العدساني برأي غريب يصعب تصديقه حول مسمى (السامري)، فهو لا يراه مشتقاً من السمر بل هو (لقب أطلق على محسن الهزاني لكثرة مجونه بقول الشعر) تشبيهاً له بسامري بني إسرائيل، ولم يذكر في كتابه مصدراً لهذا الرأي غير المتداول من قبل كما أعتقد. انظر: عبد الرزاق العدساني، دراسات جديد العروض، الكويت، ٢٠٠٠م، ص٢٨٤.

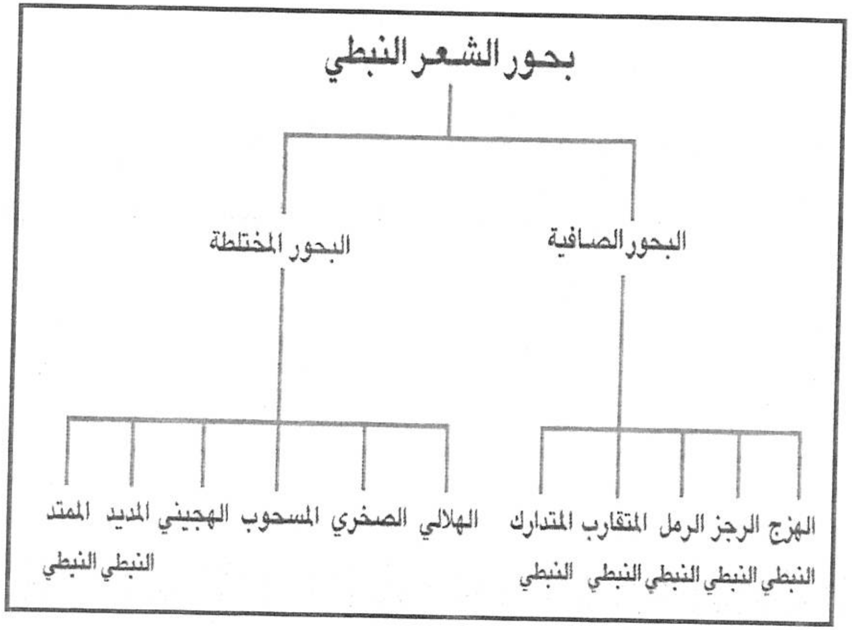
نظراً لأن القلطة ميدان تنافس، وإعجاز، وتعجيز، فإن المجال فيها واسع لتوظيف كافة البحور، ومحاولة مزجها ببعض أو تطويلها أو مضاعفة قوافيها وأشطرها لتعجيز الخصم، وإخراجه من الحلبة، وبالتالي فقد تولدت على امتداد السنين العشرات من الألحان التي لا تعد بحوراً يعتد بها، ولكنها من أعمال المزج، والتركيب، والتعقيد لا أكثر، وهذا ما سأناقشه في أحد مباحث هذه الدراسة لاحقاً.

٤- ألحان **العرضة**:

وهي تتميز بالحماس الوطني على صعيد المعنى. أما أوزانها فليست محددة، ويمكن أن تكتب على نفس ألحان السامري أو القلطة أو حتى البحور المحددة المسمى، فالمهم هو الموضوع الحماسي، واللحن الحربي، ولا شك بأن هناك ألحاناً تتميز موسيقاها بالحماس أكثر من غيرها، ولذا تكثر عليها أشعار العرضة.

الفصل الثاني:

بحور الشعر النبطي



أولا: البحور الصافية

١ - الهزج (النبطي)

يعتمد بحر الهزج على لبنة (مفاعيلن) وحدة لبنائه، وفي الفصحى نجد أن الأصل فيه أن تتكرر (مفاعيلن) ثلاث مرات، ولكن الشائع مرتين. أما في الشعر النبطي، فإن الشائع هو تكرارها أربع مرات كما في لحن شهير يسمى (الشيباني) ساعد على انتشاره عامياً بعكس الشعر الفصيح غنى العامية بالأسباب الخفيفة.

ومن طواريق الهزج (ألحانه) في شعرنا العامي رصدنا ما يأتي:

* * *

أولاً– (مفاعيلن مفاعيلن). مرتان: زيادة أو نقصاناً

١ – تكرار (مفاعيلن) مرتين سالمتين كما في قول الشاعر منصور الخرقاوي:

حمامٍ شاقني فنّه وانا اطرب كلّ ما غنّى(١)

وعلى هذا الوزن أيضاً تقول الشاعرة البحرينية فيّ الشرقاوي:

عيونك لا تناظرني أنا مشغولة بعيونه

بريق اشواقك الوردي تلاشى في ذهب لونه(٢)

(١) منصور الخرقاوي شاعر كويتي مخضرم توفي سنة ٢٠٠٥م، والبيت الذي ذكرته من قصيدة تغنى بها المطرب محمد المسباح.

(٢) مجلة فواصل، ع٥٣، ص٨٩، وفيّ مذيعة بحرينية، وهي ابنة الشاعرين البحرينيين علي الشرقاوي، وفتحية عجلان.

ولشعراء الجنوب في السعودية تفنّن بهذا الطاروق، ومن أشعارهم قول الحكمي في هذه القصيدة بأشطرها الثلاثة:

طلبتك يالذي يدري بغيب السرّ، والجهري

ويعلم كلّ ما نفعل

ينال الفضل طلّابه ويظفر من قرع بابه

برزق العبد ما يبخل[1]

٢- قد ينقص الطاروق السابق سبباً خفيفاً في آخر كل شطر ليغدو على صياغة (مفاعيلن مفاعي) كما في قول شاعر:

علامه مرّ عجلان ولا سلّم عليّه

يذكّر كلّ ولهان على فرقا خويّه

* * *

ثانياً- (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) ثلاث مرات: زيادة أو نقصاناً

٣- تكرار (مفاعيلن) ثلاث مرات سالمة، ويندر استخدامه عامياً رغم أنه مستساغ موسيقياً، ومنه قول العطاوي بن سليم من شعراء الحجاز:

أنا اللي هاضني واطرى على بالي نهارٍ في مقارن مسر.. يطرونه

نهار (زبيد) جونا جمعٍ اهيالي على الركبان والمسرى يسيلونه[2]

(١) محمد العقيلي، الأدب الشعبي في الجنوب، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٣٩٢هـ، ج١، ص٧٤.

(٢) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٣٦٥.

أما إذا نقصت الصياغة السابقة سبباً خفيفاً، فستدخلنا في بحر الصخري الذي سنتحدث عنه لاحقاً كبحر مستقل.

* * *

ثالثاً- (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) أربع مرات: زيادة أو نقصاناً

٤- تكرار (مفاعيلن) أربع مرات سالمة[1]، وهو اللحن المسمى بـ (الشيباني) كما في قول الشاعر خلف بن هذال العتيبي:

ولا تامن فروخ الداب لو عاشن، وابوهن مات

يجنّ الصبح بانيابٍ تنسّل كنّها انيابه[2]

٥- قد يحذف من الشيباني سبب خفيف في التفعيلة الأخيرة من كل شطر، فتصبح (مفاعي)، ويجيء البيت كما في قول الشاعر ناصر الشريم في قلطة:

رجالٍ بالمجالس والسوالف والتراحيب

وهو ما ينطح القالات وحدود الرهافي

(١) نظراً لطبيعة التفعيلة المتكررة في البحر الشيباني، فقد تأتي التفعيلة الثانية في وسط الشعر مذيلة (مفاعيلان) مما يسبب ثقلاً في اللسان، وهو أمر جائز عروضياً، وإن استقبح داخل الشطر، ويعد خطأ في الشعر النبطي لحساسية موسيقاه كما في قول الشاعر سعود السبيعي:

تعبت اكتب قصايد شعر تصوّر لك معاناتي قوافي الشعر ما عادت تكفيني ولا الأوزان

ويلاحظ أن الراء في (قصايد شعر) زائدة على الوزن.

ومن الأخطاء في هذا الوزن أيضاً أن يعكس الخطأ السابق، فينقص حرف البداية من التفعيلة الثالثة كما في قول الشاعر علي مساعد من قصيدة غناها المطرب عبد الله الرويشد:

كبيرة حيل في حقّي طفلة ولعبت فيني ولكن وش نقص أو زاد غلطة في ملفاتي

والواجب أن تسبق كلمة (طفلة) بحرف متحرك. كالواو مثلاً!

(٢) خلف بن هذال العتيبي شاعر سعودي شهير، وأحد أبرز شعراء الحماسة في منطقة الخليج حالياً.

إلى فكّرت ما يسقيك من حلو المشاريب

سواة الهرم دايم منبته وسط الطفافي[١]

* * *

رابعاً- (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) خمس مرات: زيادة أو نقصاناً

٦- تكرار (مفاعيلن) خمس مرات سالمة، وهو نادر الاستخدام كما في قول الشاعر طلال بن عبد العزيز الرشيد في مدح الأمير سلمان بن عبد العزيز آل سعود:

تهون ان كانك انت اللي وراها يا ذراها لو تكود تهون

عليّ الله إلى منّي ذكرتك تنفرج.. وشلون لى جيتك

أهدّد بك همومي كنّك انت النار، وهمومي تشيل اغصون

تمنّيتك تشوف النور في وجهي إلى منّي تمنّيتك[٢]

* * *

خامساً- (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) ست مرات: زيادة أو نقصاناً

٧- تكرار (مفاعيلن) ست مرات سالمة، ولا أعرف شاعراً استخدم هذه الصياغة قبل مؤلف هذا الكتاب في قصيدة نشرت سنة ١٩٩٣م منها:

(١) مسعود الرشيدي، التحفة الرشيدية في الأشعار النبطية، مطابع الرسالة، الكويت، ١٩٦٩م، ج٢، ص٣٠٦.

(٢) مجلة فواصل، ع ٣٨، ص٦، وطلال بن عبد العزيز بن سعود بن عبد العزيز المتعب الرشيد، شاعر ورئيس تحرير مجلة فواصل المهتمة بالشعر النبطي توفي مقتولاً في رحلة قنص بالجزائر على يد بعض الإرهابيين يوم الخميس ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٣م.

من المنشا لفا غيمٍ كريمٍ شيّد اوكار الحَرار وذلّل الغربان

رجل ما جابها بقولٍ وقيلٍ. جابها بسيف وبحور العزّ مسفوحة

مُعمّ مخولٍ كان، وتعشّوا به بنيه، وجابوا الدنيا مهرها اكوان

ولفّت لينها داختْ. ترجّل منّها الفارس جريح، وقال مسموحة

* * *

سادساً- (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) سبع مرات: زيادة أو نقصاناً

٨- تكرار (مفاعيلن) سبع مرات، ولا أعلم شاعراً استخدمها سوى الشاعر فهد عافت في قصيدة لم تنشر عزّى بها صديقه الشاعر طلال الرشيد بوفاة جدّه سنة ١٤١٤هـ (١٩٩٣م)، ونظراً لأنه لم يقم بنشرها، فسأذكر مثالاً من تأليفي على التكرار السباعي لتفعيلة (مفاعيلن):

هي الدنيا سواليف ومزوح وبعدها تلقى عملك اللي عملت، ولا حدٍ ينفع

سوى الخالق ترّجى منه رحمته الوسيعة يوم ينساك الصديق ويقفي الخلّان

ومن هنا تتضح لنا إمكانات تطوير هذا البحر من خلال تطويله أو تقصيره أو قطع التفعيلة الأخيرة أو إجراء أي جواز عروضي عليها لتوليد طاروق جديد، وكذلك الحال بالنسبة لبقية البحور الصافية.

* * *

*** <u>طواريق مقترحة:</u>**

٩- بما أن التكرار في الهزج لتفعيلة (مفاعيلن) استنفد أعداده الثنائية، والثلاثية، والرباعية، والخماسية، والسداسية، والسباعية، فإن زيادة أعداد التكرار لاقتراح طواريق جديدة لن تكون مجدية، وبالتالي فإن التجديد يمكن أن يأتي في الزيادة أو الحذف من التفعيلة الأخيرة لأي من صيغ التكرار السابقة، وليكن في التكرار الثلاثي لنوجد طاروقاً صياغته العروضية (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعْ) كما يأتي في نظمنا الآتي:

أحسب انّ القصيد اللي كتبته في هواك

يبي يشرح معاناتي إذا حان الرحيل

أثاري كلّ أيامي وَهَمْ عدّى معاك

ودمعٍ حار بعيوني، ولا يقوى يسيل

مساء الخير



شعر: الأمير عبد الرحمن بن مساعد

(الطاروق: هزج ثلاثي)

مساء الخير والإحساس والطيبة	مساءٍ ما يليق إلاّ.. بأحبابي
مساءٍ غير. غصن لطير يحكي به	عن اللي مسكنه جفني، وأهدابي
هلا باللي أحبّه كثر تعذيبه	كثر ما هو يغيب وكثر ترحابي
حبيبي هو، ولو ما قصّر الغيبة	ولو عن بسمتي قد طوّل غيابي
أعرفه زين، واعْيَتْني أساليبه	عدوّي يوم يوم اقرب من اصحابي
ملكني بين ترغيبه، وترهيبه	يفارقني وهو واقف على بابي
به الصادق. به الغارق باكاذيبه	يبي بُعدي ودمعه بلّل ثيابي
به القسوة. به الرقة. به الهيبة	به الضعف القوي به نشوة اغضابي

٩- بما أن التكرار في الهزج لتفعيلة (مفاعيلن) استنفد أعداده الثنائية، والثلاثية، والرباعية، والخماسية، والسداسية، والسباعية، فإن زيادة أعداد التكرار لاقتراح طواريق جديدة لن تكون مجدية، وبالتالي فإن التجديد يمكن أن يأتي في الزيادة أو الحذف من التفعيلة الأخيرة لأي من صيغ التكرار السابقة، وليكن في التكرار الثلاثي لنوجد طاروقاً صياغته العروضية (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعْ) كما يأتي في نظمنا الآتي:

أحسب انّ القصيد اللي كتبته في هواك

يبي يشرح معاناتي إذا حان الرحيل

أثاري كلّ أيامي وَهَمْ عدَّى معاك

ودمعٍ حار بعيوني، ولا يقوى يسيل



مساء الخير

شعر: الأمير عبد الرحمن بن مساعد

(الطاروق: هزج ثلاثي)

مساء الخير والإحساس والطيبة ... مساءٍ ما يليق إلاّ.. بأحبابي

مساءٍ غير. غصن لطير يحكي به ... عن اللي مسكنه جفني، وأهدابي

هلا باللي أحبّه كثر تعذيبه ... كثر ما هو يغيب وكثر ترحابي

حبيبي هو، ولو ما قصّر الغيبة ... ولو عن بسمتي قد طوّل غيابي

أعرفه زين، واعْيَتْني أساليبه ... عدوّي يوم يوم اقرب من اصحابي

ملكني بين ترغيبه، وترهيبه ... يفارقني وهو واقف على بابي

به الصادق. به الغارق باكاذيبه ... يبي بُعدي ودمعه بلّل ثيابي

به القسوة. به الرقة. به الهيبة ... به الضعف القوي به نشوة اغضابي

هلا باللي يصيب العطر بالريبة   يقول العطر انا زايل ويبقى بي
هلا باللي يقول الورد وش لي به   من المُهدى؟ أنا أو هو لأطيابي
هلا باللي عجزت القى عذاريبه   هلا باللي تحبّه كل أسبابي
مساءٍ فاق كلّ الشعر ترحيبه   بجيّة من سكن جفني وأهدابي
مساءٍ فاض بالإحساس والطيبة   مساءٍ ما يليق إلا بأحبابي[1]

(١) مجلة المختلف، ع٨٨، ص٤٩.

وراء الخفجي



شعر: ضيدان بن قضعان

(الطاروق: هزج رباعي)

يمرّ القلب من دارٍ ورا الخفجي طريق ودرب
وامرّك يالطريق اللي لك اقدامي مصخّرها
واذا مرّيت مع ذاك الطريق اللي يجي من غرب
ذكرت احلى ليالينا من اوّلها لآخرها
ومرّيت الحشا بالونّة اللي ما جذبها طرب
ومرّيت العيون بعبرةٍ للدرب ذاخرها
وشفتك في خيالي بين طيّات الدفا والقرب
وناديتك: فديتك. خل يدينك لا توخّرها

عفا الله من ظمانٍ حصّل الما في الطريق وشرب
وعفا الله عن ليالي ما جهلنا في أواخرها

عقلنا والتطم حبّ المواجه يالعفيف الذرب
كما موجٍ لطم في غبّةٍ واغرق بواخرها

وسقت الرجل صوبك يا حبيبي والليالي جرب
ولا اهتمّيت في ناسٍ تبي ترفع مناخرها

حبيبك يا حبيبي من سلالة هل دروع وحرب
ولا يعشق من اصناف الجواهر كود فاخرها

تفاخر يا بعد من حطّ له بين الحنايا درب
تفاخر وافتخر واغلى القصايد فيك اصخّرها

واذا مرّيت مع ذاك الطريق اللي يجي من غرب
تذكّر لذّة الدنيا من اوّلها لآخرها[1]

(١) مجلة الغدير، ديوان الغدير، ع٣٩، ص٣ ، وضيدان بن منصور بن قضعان العجمي شاعر من مواليد سنة ١٩٧٠م، ويعد من أبرز شعراء الساحة الشعبية حالياً، ويلاحظ أن الشاعر ألزم نفسه في هذه القصيدة بما لا يلزمه في القافية مما يدل على مقدرته الشعرية، وسنفصل ذلك في المبحث الخاص بالقافية.



المنشا

شعر: إبراهيم حامد الخالدي

(الطاروق: هزج سداسي)

من المنشا. لفا غيمٍ كريمٍ شيّد اوكار الحَرار، وذلّل الغربان
رجل ما جابها بقولٍ وقيلٍ. جابها بسيف وبحور العزّ مسفوحة

(مُعمٍّ مخْولٍ) كان، وتعشّوا به بنيه، وجابوا الدنيا مهرها اكوان
ولفّت لينها داختْ. ترجّل منّها الفارس جريح وقال: مسموحة

تناثر تسعة سيوفٍ، وظنّ بكثرته عزّ، وتبيّن كثرته خذلان
ولا ظني بـ (لقمانٍ) درى إن نسره الثامن يجي واسماه مذبوحة

فهمت القصد يا محمد. تراني من سوايا غربتي: وجهٍ بلا عنوان
ولا هو معجز المعنى، ولكنّه بعيد يساوم الشاعر على روحه

ذليلٍ قد غفا جرح المعاني بكلمتي: لا رحم ابوها طعنة العجزان
وكنّ الوقت يا محمد تحدّى بي السنين بطيبته في قمّة وضوحه

تعال نغيّر القصّة، ونخفيها عن الواشي، ونهديها لهوى الغزلان
بوقتٍ صرخة الشاعر تلفّ تلفّ. ثم ترجع عليه بذلّ مبحوحة

تعاوت بالرجوم اللي ورا جلدي قصايد والخلاوي استنزل القيفان

أيا من باعني لصفحة: سماح وجيت بهدي لك حروف وصفحة مفتوحة

نخيتك يا صديقي كان بك نخوة وتكفى، ويا كبر تكفى على العربان

هل الفزعة: ترى ما عاد به شرهة على العاشق. عسى الزلاّت مدموحة

عساها فزعتك ما هي قصيدة. لعنبوها قافية ويا لعنبوها اوزان

على وضح النقا جيتك، وكم رغبة تبي بدر السما وتبات مكبوحة

لعينا البدر، وجروحه، لعينا البرد، وجروحي، لعينا خوّةٍ بـ اسوان

لعينا العالي اللي ما تهنّا به عشير، ولا تهوّد عنك بجموحه

لعينا سهرة المقهى، وليلٍ بارد، وتوّ السوالف ترسم الخلاّن

وتوّ الجاهل اللي في ضلوعي ينتبه: إنّ المشاعر حيل مفضوحة

تذكّر وقتها وش صاح بك من صاحبك والنيل قاسي، والشتا عوبان

تذكّر زين يا محمد، تذكّر: وش قرا بك من قريبك، وابتدا بوحه

وش الدبرة يا بو جاسم؟ ترى طابت خواطرنا، وصرنا طير ابن برمان

غزينا نرتجي حظٍّ، واثاريها هقاوي للفَلَس شفقا، ومشفوحة

خلص كافي مدام انها ورا سود السحايب طلبتي. خلها هروج لسان

ولا للعاشق إلاّ صاحبٍ يشكي عليه بضيقته ويضمّد جروحه(١)

---

(١) وجّهتُ هذه القصيدة سنة ١٩٩٣م لصديقي الشاعر محمد طويرش الرويلي، وقد جارها بقصيدة مماثلة على نفس الطاروق بإتقان مما يؤكد سهولة هذا التكرار في النظم، وقابليته للاستخدام.

٢- الرجز (النبطي)

يعتمد بحر الرجز على لبنة (مستفعلن) وحدة لبنائه، ولسهولة هذه التفعيلة، وكثرة العبارات التي تتقولب من خلالها سمّي هذا البحر قديماً (حمار الشعراء)، وهذا البحر شائع الإستخدام عامياً، وطواريقه تدخل في فنون الحداء، والسامري، والقلطة، وغيرها من الفنون التي تطرق أغراضاً شعرية كثيرة.(١)

والشائع عامياً هو تكرار (مستفعلن) مرتين كما في الحداء. أو ثلاثاً كما في السامري. أو أربعاً، وهو لحن كثر استخدامه حديثاً، وإن وجد في القديم، ومن طواريق الرجز في شعرنا العامي رصدنا الآتي:

* * *

أولاً- (مستفعلن مستفعلن) مرتان: زيادة ونقصاناً

١- تكرار (مستفعلن) مرتين سالمتين، ويكثر في حداء الخيل كما في قول الشيخ سالم المبارك الصباح:

قطعاننا ترعى الكحيل   والخيل بالصمعا تدوس

---

(١) كما في الرجز في الفصحى فإن نظم الحداء لا يعد شعراً، ولهذا روي عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قوله من الرجز الثنائي: (أنا النبي لا كذب *** أنا ابن عبد المطلب)، وهو ليس بشاعر بشهادة رب العالمين، ومن هنا كثر قائلو الحداء من الفرسان الذين لا يعرف عنهم كتابة الشعر، ولضرورات الحماس ترتجل الأحدية أحياناً، فتأتي مختلة الوزن والقافية كما في قول أحدهم:

يا شـوق يا دقاق الهيل   يا مرتكي فوق الحـني

اقهر قعودك عند ركض الخيل   ابي ضمانك واترك هلي

لعيون من قرنه طويل   نثني إلى هاب النسوس[١]

وقد استخدمت هذه الصياغة قديماً في بعض ألحان العرضة الحربية، وفي العقود الأخيرة تم استخدامها في قصائد مطولة بعيدة عن موضوعات الحداء والحروب كمحاولة من بعض الشعراء للتحليق في طواريق جديدة، ومن ذلك قول الشاعر طلال العبد العزيز الرشيد في قصيدة مكونة من تسعة أبيات منها:

لا من غدا قلبي يدي   تمدّني، واصافحك
ولا من غدا قلبك خَلي   ما به لزوم اصارحك
ما به عطش كود السلام   إن سلهمتْ ذوابحك[٢]

وتجدر الإشارة هنا إلى فن العازي في التراث العماني، وهو فن يستخدم وزن الحداء القصير قالباً فنياً له، ولكن قصائد العازي طويلة، وأبياتها كثيرة، ويتم إلقاؤها بين صفوف الرجال قبل بدء فن الرزحة في حالات استقبال ضيف أو الاستعداد لمهمة عسكرية مما يجعل الرزحة مماثلة لبعض ألحان العرضة مناخاً ووزناً، وفي ديوان الشاعر العماني عامر الشعيبي المطوع (عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي) فصل خاص بالعازي، وله ألفيتين على حروف الهجاء من شعر العازي، ومن ذلك قوله في ألفية:

الألف. ألّفت المثال   وثنيت مدحي للرجال
يتصادموا يوم القتال   بمخلّفاتٍ صارمات

ومن شعره في العازي أيضاً قوله في أبيات تكاد تعد من حداوي الخيل:

(١) عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، الكويت، ص١٩٨٥م، ط١، ص١٣٦، والشيخ سالم المبارك الصباح هو الحاكم التاسع للكويت بين عامي (١٩١٦ - ١٩٢١م).
(٢) مجلة الغدير، ع٢٥، ص١٤.

ما له سهم في الطايلات   لي ما قني خيل وذلل
يتخرّعن به معصرات   ضجرن، وأبداهن كسل
ما خزخزوهن في مقيل   قدّام لبّاس البدل
سوّوا بهن حسّ ودقيل   مدحٍ على فعل وقتل[١]

٢- هناك صياغة لشعر يغنيه رعاة الغنم عند أدلاء الرشاء في البئر يسمى (الهوبال) عن طريق تكرار (مستفعلن) مرتين مع قطع التفعيلة الثانية بتحويلها إلى (مستفعل)، فتصبح صياغة الشطر الواحد (مستفعلن مستفعل)، ومنه هذه الأمثلة من التراث البدوي في شبه جزيرة سيناء:

يا مرحبا يا بلْنا   إحنا ان روينا شلنا
يا مرحبا ورحابي   ترحيبة الغيّابي
يا بير يا مليانى   يا ملعب الصبياني
تطيّبي يا طابة   البير جوه اصحابه[٢]

وطاروق (الهوبال) منتشر في الشعر الإماراتي، ويعد أشهر طواريق الونة هناك، والتي تغنى بهيجنة تشبه الأنين تطرب لها الأسماع، ومنها قول د. مانع سعيد العتيبة:

يا شوق يوم اتجيني   فزّ القلب شفقاني

(١) انظر: ديوان الشيخ عامر بن سليمان الشعيبي. تحقيق محمد المسروري.
(٢) سليم المبيض، الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٩٨.

بي حبّك من سنيني مشيّدٍ بنياني[١]

٣- وتأتي بعض الأحديات تأتي على نفس لحن الهوبال في الصدر، ولكنه ينقص سبباً خفيفاً في العجز، وتذيّل التفعيلة الأخيرة كما في قول الشيخ جمل بن لبدة:

والله لولا (فيصل) وامر الإمام مطاع

إلا ان نشدّ، وننزل بين الحسا ونطاع[٢]

٤- هناك من الشعراء من أنقص سبباً خفيفاً آخراً من صياغة الهوبال، واستحدث طاروقاً قصيراً صياغته العروضية (مستفعلن مستف) أو (مستفعلن فعلن)، وقرأت هذه الصياغة لدى الشاعر خلف الحربي في قصيدة منها:

يا ذيب مهما طرت ما للمدى جنحان

وحلمك إذا فكّرت طارت به الغربان[٣]

٥- تشبه الصياغة السابقة واحدة موجودة في العراق في نوع من الشعر يسمى (الدارمي) صياغة صدره (مستفعلن مستف) بينما ينقص العجز سبباً خفيفاً ليصبح (مستفعلن مس)، ويسمونه (غزل البنات) لسهولة نظمه حتى على النساء، ومنه قول الشاعر:

بالك تهاب الموت دوس الثنيّة

(١) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٢٤٩، ومانع سعيد العتيبة شاعر ولد سنة ١٩٤٦م، واقتصادي تولى وزارة النفط الإماراتية لسنوات عديدة، ويكتب الشعر بنوعيه الفصيح والنبطي.

(٢) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ص٤٧٩، وجمل بن لبدة شيخ وفارس من قبيلة قحطان، وفيصل الذي يعنيه في هذه الأحدية هو الإمام فيصل بن تركي آل سعود المتوفى سنة ١٢٨٢هـ.

(٣) مجلة الغدير، ع٣١، ص٣، وخلف بن فهيد بن عبيد الحربي قاص وشاعر عامي وكاتب صحافي سعودي من مواليد سنة ١٣٨٧هـ (١٩٦٧م)، وصدرت له مجموعتان قصصيتان هما (الضال، وحب الرمان)، ومجموعة شعرية هي (صورة للذكرى)، وهو أحد أبرز من يكتبون قصيدة التفعيلة في الشعر العامي بالخليج.

هم شفت واحد مات قبل المنيّة[١]

٦- وقد يزاد في بعض الأحديات سبب خفيف[٢] في أحد الشطرين أو كليهما على الرجز ثنائي التفاعيل كما في قول الملك عبد العزيز آل سعود بزيادة سبب في كلا الشطرين:

عيّوا يطيعون النصايح وانا عن البوق اتدرا

ياللي تريدون المدايح ما خيرٍ إلاّ عقب شرّا[٣]

وتسمى الصياغة السابقة (مستفعلن مستفعلن مس) في الشعر الإماراتي لحن (الردح)، ويستخدم في كافة أغراض الشعر.

٧- أو قول الملك فيصل بن عبد العزيز مزيداً السبب الخفيف في صدر البيت فقط:

يا طارشي للسيف قل له جوك العوادي بالحديد[٤]

٨- كما توجد أحديات يزاد فيها (فعلن) على أحد الشطرين ثنائي التفاعيل أو كليهما، وهي ذاتها تفعيلة (مستفعلن)، ولكن بعد حذها لتتحول إلى (مستف) كما في قول حاد من عشائر الرولة مزيداً في الصدر فقط:

وش عاد لو ردّ النقا فرحان ويشوف نفسه زايدة

(١) كامل الربيعي، مختارات من شعر الدارمي، المطبعة الشرقية، بغداد، ص٣١.

(٢) في السامريات لحن مطابق لوزن هذه الأحدية منه قول الشاعر عبد الرحمن البواردي:

حمام ياللي بالبساتين يلعي طرب والهمّ ما جاه

هو معجبك طلع الرمامين أو معجبك علال حناه

انظر: محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، ص١٠٥.

(٣) الملك عبد العزيز آل سعود عرف بقول الحداء، ورويت له مجموعة أحديات، وبعض المقطوعات الشعرية في كتب خير الدين الزركلي، وكراسات منديل الفهيد، والحداوي لمحمد السديري، وغيرها.

(٤) أحمد العريفي، حداء الخيل، الرياض، ١٤٠٩هـ، ط١، ص٦٧.

نروي الغلب ومذلّقات الزان ونـــعـــوّده عـــوايـــده[1]

٩- وهذا قول حادٍ آخر مزيداً (فعلن) في الشطرين:

يـا سابقي حـرّم عليك النوم والصبح مركاضك على الدخان

الله يعينك في نهار اليوم باكر ليا جا للرمك ميدان

ويستخدم هذا الطاروق في غير الحداء كما في قول الشاعرة مباركة الثبيتية تنصح ابنها:

احذر تدغثر صافي المشروب والاّ تـرد مـن مـورد العلّة

واحذر تخلّي للرجال دروب والاّ يجي من جانبك زلّة

* * *

ثانياً- (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ثلاث تفاعيل: زيادة ونقصاناً

١٠- استمراراً لألحان الحداء، فقد يأتي تكرار (مستفعلن) ثلاث مرات سالمة في بعض الأحديات كما في قول الشيخ ذعار بن ربيعان:

يا اهل الرمك زيدوا لهنّه بالمقام ثم عاد يالمدّاد لا تشري شعير

قرصٍ على صاجٍ يسقّى بالمدام يزيد بالمرواس، والأبهر كبير[2]

وتكرار (مستفعلن) ثلاث مرات سالمة قد يأتي أيضاً في ألحان بعيدة عن فن الحداء، ومنه قول الشاعر عوض الله الزايدي:

(١) أحمد العريفي، حداء الخيل، ص٦٣، والرولة فخذ كبير من قبيلة عنزة، وروى الرواة، وخاصة الرحالة الأجانب كموسيل أحديات كثيرة لهم منها هذه الأحدية.

(٢) أحمد العريفي، حداء الخيل، ص١٠٨، والشيخ ذعار بن مشاري آل ربيعان فارس وشيخ من قبيلة عتيبة، وشاعر عاش في القرن التاسع عشر الميلادي.

حدّتني القشرا على الضلع الزبين وانا على صمّ الصفا حدّيتها

أنا كما سيفٍ يدرّج في اليمين واخطاي انا من سدّكم عديتها[1]

بل ويستخدم اللحن نفسه في العرضة كما في قول علي الخياط في عرضته الشهيرة:

يا دارنا لا ترهبي يومك سعيد حنّا مقابيس اللقا ورجالها

هذي (عنيزة) ما نبيعه بالزهيد لى فرعنّ البيض نحمي جالها[2]

١١- وتوجد أحديات ثلاثية التفاعيل مع قطع التفعلية الثالثة لتصبح (مستفعل) كما في قول شليل نجم:

ناهس ترى منّا، وحنّا منّه يصبح مصابيحه إلى امسى ساري[3]

وتستخدم نفس الصياغة السابقة في غير الحداء أيضاً كما في قول الشاعر علي أبي ماجد في ساحات القلطة:

سلام من غبّة بحر ينبعنا ترحيبةٍ بالملعبة مجلوبة

الليله الحوتة ببطن المعنى لبّستها صدريّةٍ مقلوبة[4]

ويستخدم هذا الطاروق في نظم الديوان العادي من خلال قصائد على نمط الشعر مهمل القافية الأولى أو قد يأتي بقافيتين كما في قول الشاعر حامد

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج٢، ص٣٠، وعوض الله بن دخيل بن مسيفر الزايدي شاعر من أهل الحجاز. ولد في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وكان في زمنه يعد من كبار شعراء النفعة من عتيبة، ووالده شاعر معروف له مساجلات مع الشاعر بديوي الوقداني.

(٢) عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، ص٨٨.

(٣) أحمد العريفي، حداء الخيل، ص٩٠.

(٤) مسعود الرشيدي، التحفة الرشيدية، ج٢، ص٢٩٦، وعلي أبو ماجد شاعر ديوان وقلطة شهير في عنيزة بالسعودية توفي سنة ١٣٨٣هـ.

مناور:

مانی بشارح لك ولا تشرح لي   ما تنطلي على الملوّع حيلة

أنا دمحت اضعاف ما تدمح لي   غلاك من كبره عجزت اشيله[(١)]

١٢- وهناك نوع من الأحديات يكون العجز فيه على الرجز ثلاثي التفاعيل (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) بينما الصدر على صياغة (مستفعلن مستفعلن مستف) كما في قول الملك عبد العزيز آل سعود:

حنّا إلى ركبت عراب الخيل   وتقاحص الفرسان قدّام وورا

شهبٍ عليها من ذياب الليل   فرسان خيلٍ ما تباع وتشترى[(٢)]

١٣- هناك طاروق لعل الشاعر الكويتي عبد الله الفرج أحد أقدم من استخدمه، وهو بصياغة الرجز الثلاثي زائدة سبباً خفيفاً في آخر كل شطر، وذلك في قوله:

القول قاله محكم القيفان بابيات

اللي غرامه ينعش المحزون كالقوت

بيضٍ يقولن للفتى الولهان من مات

في حبّهن مبهت و[لا بـ] يكون مبهوت[(٣)]

ومثله قول الشاعر منصور الخرقاوي:

(١) مجلة قطوف الإماراتية، ع٢، ص٨٩، وحامد مناور شاعر سعودي شاب عمل صحافياً بمجلة قطوف.

(٢) أحمد العريفي، حداء الخيل، ص٤٢.

(٣) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الاول، ص٢٧٦، والحسن قطع البيت على أنه (مستفعلن مستفعلن فاعلان فاعلان)، ولا أجدني موافقاً له، وما بين القوسين زيادة مني لتصحيح الوزن.

مفتون قلبي في هوى الغزلان يا عبيد

مسكين طرّاد الهوى.. وا كبر بلواه

يشوقني ترف الحشا في لفتة الجيد

لى مرّ صوبى بالعمالة. ثقّل اخطاه

١٤- هناك طاروق يأتي صدره على التكرار الثلاثي مرفلاً بسبب خفيف بينما عجزه دون ترفيل كما في قول الشاعر الحجازي ابن دبين القسوري مخاطباً أحد الأشراف:

حنّا عوانيكم في الايام القديمة

وان كنت جاحد عندي اولاد الحلال

جدّك رسول الله ورابيته حليمة

ظلّت تشيله من حلال اليا حلال[(١)]

١٥- للشاعر حمود الناصر البدر قصيدة يأتي صدرها على الطاروق السابق (الرجز الثلاثي مرفلاً في آخره). أما عجزها، فقصير على صياغة (مستفعلن مس) منها قوله:

يا شعيب طرّاد الهوى محدٍ يعزّيه   والنار بحشاه

يوم الأحد ولد الفهد هلّت عباريه   من شدّ ما جاه[(٢)]

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١، ص١٧١.

(٢) عبد الله الدويش، ديوان حمود الناصر البدر، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١م، ص١١٧، وحمود بن ناصر بن يوسف البدر شاعر كويتي معروف ولد سنة ١٢٨٧هـ (١٨٧٠م) في الكويت، وتوفي بها سنة ١٣٣٤هـ (١٩١٥م)، ويعد من أشهر شعراء زمنه، وأكثرهم نتاجاً.

وعلى نفس الطاروق السابق كتب الشيخ أحمد الجابر الصباح سامريته المشهورة، ومنها قوله:

يا سعود مرّ من الشهر خمسة وعشرين

مـــــا شـــفت خــــلّي

خوفي عليه من الخطر بين البساتين

شـــــرقي حـــــولّي

* * *

ثالثاً– (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) أربع مرات: زيادة أو نقصاناً

١٦– (مستفعلن) أربع مرات سالمة، وهو شائع الاستخدام خاصة في القصائد المعاصرة، ومنه قول الشاعر ضيدان بن قضعان:

حنّا بدو: فينا الولد لو شاف موته ما اتقى

حنّا بدو فينا الولد: يرقا ولو ماله رفيق

حنّا بدو فينا الولد: لى من رقا رقا رقا

إلين يوصل غايته لو كان في قمّة طويق(١)

وللشاعر سالم بن محمد بن حفافان آل قراد قصيدة (صدرها رجز رباعي، وعجزها رجز ثلاثي)، ومنها هذه الأبيات:

(١) مجلة المختلف، ع٥٩، ص٥٤.

يا ولْد عودٍ في نهار الملتقى يرخي العنان

يروي شباها من نحور الحايمات

يا مكرم الضيفان تالي الليل من شحم السمان

ما تسمع لدين المنوّخ يوم فات

١٧– من الطواريق النادرة لحن يغنّى في فن (المجيلسي) صياغته العروضية (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وهو بذلك من مولدات الرجز الرباعي باعتبار أن التفعيلة الأخيرة (مستفعلن) تم إلغاء سبب خفيف من أولها لتتحول إلى (فاعلن)، ومنه قول الشاعر مساعد الرشيدي في إحدى قصائده:

سلام يا حايل صبيّة طيّ بنت الخيال

الليلة انتي سيّدة حرفي وانا شاعرك

قالوا لي انّك ماكبرتي يا عروس الشمال

باقي عروس، ويلمع البرّاق باساورك(١)

١٨– هناك طاروق آخر صياغته العروضية (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن) كما في قول شاعر قديم ذكر قصيدته ألبرت سوسين في أقدم ديوان ديوان مطبوع في تاريخ الشعر النبطي:

على شريعة هيت انا وافيت غزلاني

مثل المها بصدورهن.. عوق الهواويّة

(١) مساعد الرشيدي، سيف العشق، ١٩٩٨م، ط١، ص١٥٨، ومساعد بن ربيع الخياري الرشيدي شاعر يعمل ضابطاً في الحرس الوطني السعودي، ويعد حالياً من أفضل من يكتبون القصيدة النبطية في جيله، وقد تغنى بأشعاره عدد من الفنانين، وهذا اللحن سبق أن كتبت عليه أغنية اشتهرت في السبعينيات الميلادية للشاعر مطلق المطيري يقول في مطلعها: (يا حسين انا عيني سهيرة ما تذوق المنام) تجدها كاملة في الصفحات القادمة.

قالنّ وين، وقلت انا للبيض عطشاني

قلبي وعيني في حسانيكن رجاويّة

قالن لخزنة بنت من يروي شبا الزاني

اسقي غريبٍ بالهوى عينه شقاويّة

وحديثاً قال الشاعر عبد الرحمن المطيري على الطاروق السابق:

صاحي يقينه في هواي، ونايمٍ شكّه

شاف الورق ثاير هنا، واهتزّ لي طوله

قلت اسمع المعنى من الغيمات مفتكّه

القلب يابس في الهوى، وشفاي مبلولة[1]

* * *

رابعاً- (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) خمس مرات: زيادة أو نقصاناً

١٩- بالطبع يمكن تكرار هذه التفعيلة خمس مرات، وستاً، وسبعاً، ولكن لم أجد نماذج حية لذلك سوى أبيات قليلة كتبها الشاعر المعاصر فهد دوحان[2]، وهو مولع باستحداث الألحان، والكتابة على النادر منها، فقد كرر (مستفعلن) خمس مرات مزيداً سبباً خفيفاً في آخر كل شطر في قصيدة منها هذين البيتين:

(١) مجلة المختلف، ع١٠١، ص٥٨، وعبد الرحمن بن هليّل المطيري صحافي سعودي، وشاعر يقيم بمكة المكرمة.

(٢) فهد بن دوحان الشمري شاعر سعودي يقيم في الكويت ظهر منذ أواسط الثمانينيات الميلادية، وهو أحد البارزين في كتابة قصيدة التفعيلة، والداعين لتحديث القصيدة العامية.

مع السلامة خذ بقايا اللي تظن انّه بقى لي بالسلامة

ما اقسى وداعك لو دريت انّي على شانك رضيت اقسى وداعك

لي في عيونك موطنٍ عيّيت اهدّه. به تعب عشّ وحمامة

لكنّك اطلقت العنان لمهرة الفرقا، وعذابك في طباعك

* * *

*** طواريق مقترحة:**

٢٠- من الرصد السابق يتضح لنا أن هذا البحر استنفد تكرار تفعيلته الأساسية (مستفعلن) لمرتين، وثلاث، وأربع، وخمس مرات، ولكن ما يزال المجال مفتوحاً لتكرار أكثر، وإن كنت أرى أن التفاعيل السباعية كـ (فاعلاتن، ومفاعيلن، ومستفعلن) قد تفقد البيت موسيقاه إن تكررت أكثر من أربع مرات، ولكنها تظل محاولات مشروعة بالإضافة إلى أنه بالإمكان ابتداع طواريق جديدة عن طريق زيادة سبب خفيف أو حذف وتد من نهايات الاشطر في التكرارات المستنفدة، ولمجرد المحاولة تعالوا نجرب التكرار السداسي لتفعيلة (مستفعلن) في الشطر الواحد للخروج بطاروق جديد، فنقول:

يا صاحبي جرح الليالي مدميٍ قلبي، وانا عيّيت اداري علّتي

ارحم حبيبك يا هوى بالي، وساعدني ترى جرح الليالي مستزيد

لو جيت تبني عزّة افوادك على همّي، وحزني وانكساري وذلّتي

يبقى شموخٍ في دمي يرسم ملامح صورةٍ لي رافع الراس العنيد

أحديات

شعر: الشيخ العاصي الجربا

(الطاروق: رجز ثنائي)

مـرحـوم. يـا مـيـتٍ لـنـا　　يـذكـر لـنـا تـحـت الـثـرى
يـالـهـادي يـا لـيـتـك تـقـوم　　تـشـوف عـقـبـك وش جـرى؟

—

يـالـهـادي مـا انـسـى عـبـرتـك　　كـود الـجـمـل يـنـسـى الـهـديـر
مـن عـقـب فـقـدي سـربـتـك　　الـدنـيـا مـن عـقـبـك تـديـر

—

هـبـوب تـبـغـى لـه مـصـيـف　　تـنـزّحـوا عـن جـوّهـا
تـنـزّحـوا يـا اهـل الـقـنـاة　　والـحـرب نـشـعـل ضـوّهـا

—

مـن دور سـالـم والـشـريـف　　مـا حـنّـا لـلـقـاسـي لـيـان
حـنّـا كـمـا غـشّ الـعـراق　　نـلـحـق عـلـى طـول الـزمـان[١]

(١) أحمد العريفي، حداء الخيل، ص٢٤، والعاصي بن فرحان باشا بن صفوق الجربا فارس، وزعيم قبلي كثرت أحدياته في رثاء ابنه الهادي الذي قتل في معركة قبلية، والمطالبة بثأره، وتوفي العاصي سنة ١٩٢٥م في قرية (حل أغا) بمنطقة الأكراد في تركيا.

شذى

شعر: مطلق بدر

(الطاروق: رجز ثلاثي)

كان السوالف ما تعيش إلا كذا   بتروح روحاتي، وجيّاتي بلاش
فاض الوريد، ولهجة الموعد أذى   وان قلت ماش إلاّ الزمان القاه ماش
من عاد ياخذ، والبحر يا ما خذا   كلمة غريق وكلمة اللي عاش عاش
حبيبتي والما على شفاها هذا   أيام ما كان المطر نزوة رشاش
جت للصباح وفاحت الدنيا شذى   كم وردةٍ أمّن على يدها الفراش
قالت: تبي شعري كذا والاّ كذا   قلت: الحياة امّا كذا والاّ بلاش[1]

(١) مجلة فواصل، ع٤٠، ص٦٠.



يا طاهرة

شعر: طلال العبد العزيز الرشيد

(الطاروق: رجز رباعي)

يا بنت انا ماني كذا، وظنونك تكذّب عليك
كلّي عيوب، وما قُوَتْ تخجلني ظنونك، واتوب
أكذب عليك ودوم اخونك، والبس الأبيض واجيك
واعشق معك ألفين وجه، ويمتلي صدري قلوب
أحلى الكلام اقول لك لو قلته البارح لذيك
ياقف على اشفاهي معك مراهقٍ صبٍّ لعوب
أكذب، ولا ادري ليه اكذّب اعشقك ما أرتجيك
أخاف من صدق الحقيقة في الهروب من الهروب

والله أحبك، واعشقك، واعرف زمانٍ لي أبيك
لكنّها هذي الحياة اتعلّمتْ منّا الذنوب
العين عجزت تعتقك.. القلب عيّى يشتريك
في السجن: خيّالٍ وفي. في الصدر: رجّالٍ كذوب
هذي الحقيقة ما يجي في الكون أطهر من يديك
وانا الذي أنقض وضوء الغيم، والما، والهبوب
أنقض عيوبي فوق متني، وانتي لك عيبك شريك
وباكر تبسّم لي وجيهٍ لك يعبّسها الشحوب
يا طاهرة حنّا كذا، والمظهر ايكذّب عليك
يمكن يجي يومٍ يجي. نخجل من ظنونك نتوب[١]

(١) مجلة فواصل، ع٧٤، ص٦.

يا حسين

شعر: مطلق بن نهار المطيري

(الطاروق: من طواريق الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان)

يا حسين انا عيني سهيرة ما تذوق المنام
يا من يلوم العين باحبابٍ لها غايبين
واظنّ من مثلي سَهَر يا بو علي ما يلام
على غزالٍ راح قفّوا به هَلَه كاشتين
امشي، وادوّر خيمته يا حسين بين الخيام
محدٍ ذكرهم لي ولا ادري وين هم نازلين
محدٍ عطاني عن عديل الروح حمض الكلام
لا وا عذابي ضاعت افكاري، وقلبي حزين
واحترت مدري وين منزال اهل بدر التمام
مدري جنوب اصويحبي والاّ مع المشملين
أيام غابوا كنّهن يا حسين عشرين عام
لا وا هني من شافهم في بيتهم راجعين[١]

(١) مطلق بن نهار الجبلي المطيري شاعر معاصر رأس فرقة الجهراء الشعبية في الكويت بين عامي (١٩٨١ - ١٩٨٥م)، وقال هذه القصيدة يخاطب صديقه عضو الفرقة حسين الجنوبي المتوفى سنة ١٩٨١م.

٣- الرمل (النبطي)

يعتمد بحر الرمل على لبنة (فاعلاتن) وحدة لبنائه العروضي، وهو من البحور التي تعددت طواريقها نبطياً لاعتمادها على تكرار التفعيلة الواحدة مما يسهل النظم على الشاعر مهما كان مستواه، ولكن الشائع عامياً هو تكرارها ثلاث مرات، ومن طواريق الرمل في شعرنا العامي ما يأتي:

* * *

أولاً- (فاعلاتن فاعلاتن) مرتان: زيادة ونقصاناً

١- تكرار (فاعلاتن) مرتين سالمتين، ويكثر هذا الطاروق في شعر المروبع كما في قول الشاعر صقر النصافي من المروبع:

لا بـــلاك الله بـعــاقــة مــن مـقـاريـد الـرفـاقـة

لا تـــورّيــه الـحـمـاقـة لـيـن ربّـــك يـقـلـعـه[1]

٢- قد يحذف سبب بسيط من آخر الشطر، فتصبح صياغة الشطر الواحد هي (فاعلاتن فاعلا) كما في قصيدة للأمير بدر بن عبد المحسن منها، (وقد نعتبر هذا الطاروق من مشطور المديد إذا شئنا!):

شـــايـــلٍ هـــمّ الـــتـــراب شـــايـــلٍ هـــمّ الـــسـمـا

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط، ج٢، ص٢٩٤، وصقر بن مسلم النصافي الرشيدي شاعر ولد سنة ١٣٠٢هـ (١٨٨٥م)، وقيل قبل ذلك بسنوات قليلة، وعرف كأحد أبرز الشعراء النبطيين الذين أنجبتهم الكويت، وتوفي سنة ١٩٤٨م على أرجح الأقوال.

وانــت يـغـويـك الــسـراب   وانــت يـقـتـلـك الـظـمـا[١]

ومن أمثلته في التراث قول إبراهيم الخالد الديحاني في قصيدته المروبعة عن الفأر الذي كان يقرض المواد الغذائية في مخزنه:

قـلـت مـتـولّـي الـخـيـاش   تـحـسـبـون انّـه بـلاش

تـاكـلـونـه أكـل مـاش   جـعـلـك الله لـلـدمـار[٢]

٣- هناك قصيدة للشاعر محمد النفيعي جاء عجزها على الصياغة السابقة، وإن كان صدرها على الصياغة الأساسية (فاعلاتن فاعلاتن)، ومنها قوله:

مـن هـو غـيـر الـشـيـخ جابـر   اعـتـلـى عـرش الـقـلـوب

مـجـتـهـد مـخـلـص مـثـابـر   وجـه أبـيـض وامْـحَـبـوب[٣]

٤- في المقابل قد يزاد سبب خفيف على (فاعلاتن) المكررة مرتين في كل شطر كما في عرضة منها:

إن دعـانـا شـيـخـنـا جـيـنـا   لابـتـي فـي الـكـون تـنـشـافـي

الـمـخـايـر يـنـثـنـي فـيـنـا   نـنـثـني دونـه إذا خـافـي[٤]

(١) مجلة المختلف، ع١٠٢، ص٩٩، والأمير بدر بن عبد المحسن بن عبد العزيز آل سعود أمير وشاعر. ولد في الرياض سنة ١٣٦٨هـ (١٩٤٩م)، وبدأ بكتابة الشعر والأغنية منذ أواخر الستينيات، وهو بلا شك رائد التيار الحداثي في القصيدة العامية في منطقة الخليج، ويعد مدرسة شعرية متكاملة، وللعلم يمكننا اعتبار أن تفعيلة الصدر دخل عليها القصر، فتحولت من (فاعلاتن) إلى (فاعلات)، ولكن في الشعر النبطي يأتي التذييل عفواً، ولا يؤثر على الوزن مما يجعلنا نهمله.

(٢) ديوان إبراهيم الديحاني من إصدارات وزارة الشؤون الكويتية.

(٣) مجلة المختلف، ع٨٥، ص٧٤.

(٤) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٥٤.

ويكثر هذا اللحن في الشعر الإماراتي، ويسمى (السجع)، ويستخدم في أغراض الغزل أيضاً كما في قول الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان:

شـاقـنـي فـي الـجـيـل معـناكـم   نـوع شـكـلـه زيـن، وفـنـونـه

الـهـوى مـا طـاب لـولاكـم   ولا اسـتـقـام وشـيّـد اركـونـه[١]

٥- استخدم الشاعر فهد بورسلي طاروقاً عجزه يعتمد على تكرار (فاعلاتن) مرتين بينما صدره قصير، وصياغته (فاعلاتن فا)، ولهذه القصيدة لحن بديع يغنى في حفلات السامري:

آه   يـا   مـرعـوب   مـن تـفـاريـق الـولايـف

كـدّر   الـمـشـروب   صـاحـبـي نـابـي الـردايـف[٢]

* * *

ثانياً- (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ثلاث مرات: زيادة ونقصاناً

٦- تكرار (فاعلاتن) ثلاث مرات مع حذف السبب الأخير من التفعيلة الأخيرة، وهو الأكثر شيوعاً بين طواريق هذا البحر كما في قول الأمير خالد الفيصل:

هي تمون العين والاّ ما تمون   لى خذت قلبي وقفّت يا سعد[٣]

٧- تستخدم (فاعلاتن) ثلاث مرات في كلا الشطرين دون حذف كما

(١) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الاول، ص٣٣٢، والحسن قطّع هذا البيت (فاعلاتن فاعلان فاعلان)، ولا أوافقه في ذلك.

(٢) وسمية بورسلي، ديوان شاعر الكويت الشعبي فهد بورسلي، الكويت، ١٩٧٨م، ط٢، ص٢٤٢.

(٣) الأمير خالد بن فيصل بن عبد العزيز آل سعود شاعر وأمير وفنان تشكيلي. ولد سنة ١٩٤١م. تولى إمارة عسير لفترة طويلة، وهو الآن أمير مكة المكرمة، ويعد أحد أهم شعراء القصيدة النبطية في وقتنا الحاضر، وصدرت له حتى الآن ثلاثة دواوين شعرية.

في قول الشاعر ناصر بن عبد الله الفايز:

جعل من لام المولّع في ضنينه   ينقطع من لـذّة الدنيا شبابه

٨- كذلك قد تضاف على التفاعيل الثلاثة (فاعل) في كل شطر، وهو من طواريق القلطة المعروفة كما في قول الشاعر مسعود بن سند الرشيدي في طاروق صياغة شطره الواحد (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعل):

يا سلام الله على اللي وان حضر كفّاني

وان حضر بالموجبة كفّى جميع اصحابه[1]

وكذلك قول عبد الله اللويحان:

حاربينك.. حاربينك يا ابرق الجنحاني

وان بغيت الصلح جبنا الصلح بالصينيّة

والله انك لو تزبّن مركب الدخّاني

ما يزبّنك البحر. يا الحذوة الماطيّة

وإذا كان المثالان الأخيران قد قيلا في ساحات القلطة، فإن هذا الطاروق يستخدم أيضاً في شعر الديوان على نطاق ضيق كما في قول الشاعر حامد زيد:

والله اني كلّ ما اسمع سيرته، وعلومه

قمت اشوف الموت الاسود واقفٍ بظلالي

(١) مسعود الرشيدي، التحفة الرشيدية، ج٢، ص٣٢٢.

واشهد انّي كلّ ما اسها، وافتكر برسومه

ما وعيت الا وانا ارمي غترتي وعقالي[1]

٩- ممن حاول التجديد في هذا البحر الشاعر عبد الرحمن الربيعي الذي كتب قصيدة صدرها على الطاروق السابق بينما عجزها على صياغة (فاعلاتن فاعل)، ومنها قوله (لاحظ أنه كتب البيتين على أربع قوافي مختلفة):

راكب اللي يوم احلّي مثل وصف الضاري

وان عـــدّ بالغــــدرا

شايفٍ زول الفريسة وانتحى كالسيلي

مـــن هـــضاب اجـــباله[2]

* * *

ثالثاً- (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) أربع مرات: زيادة ونقصاناً

١٠- تكرار (فاعلاتن) أربع مرات سالمة دون حذف كما في قول الشاعر عوض المالكي:

ما عرفنا له قرار، ولا عرفنا له حظيّة

وان بغيت الحق إنّ افطاره اقرب من صيامه

بين خوف وبين امان وبين شمس وبين فيّة

بين خير، وبين شرّ، وفيه بادي لي علامة[3]

(١) مجلة المختلف، ع١٠٣، ص٥٩، وحامد زيد العازمي شاعر كويتي من مواليد سنة ١٣٩٧هـ (١٩٧٧م)، وقد برز في أواخر سنة ١٤٢٠هـ (١٩٩٩م)، ويمتاز بجزالة اللفظ، وروعة التصوير، وصدرت له ثلاثة دواوين حتى الآن.

(٢) بندر الدوخي، ديوان عبد الله بن دويرج، إصدارات النخيل، الرياض، ١٩٩٠م، ط١، ص١٤٠.

(٣) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج٢، ص٥٥.

ومثله قول الشاعر الكويتي طارش السميري في قصيدة من فن المجيلسي:

يالله انّك ترحم اللي ساهرٍ يومه وليله
ضابطٍ عدّ الليالي، والليالي مطوّلاتي
شاب راسي، وكلّما فكّرت لا المدّة طويلة
والروابع في ضميري واردات، وصادراتي

١١- قد يأتي التكرار الرباعي بعد حذف سبب خفيف من كلا الشطرين كما في قول الأمير نواف بن فيصل بن فهد:

اسمحي لي يالغرام العفّ يالوجه الصبوح
لو لزمت الصمت أو حتى لبست الأقنعة
اعترف لك ما بقى من عالي الهمّة سفوح
انحدر كلّي كما طفلٍ تحدّر مدمعه[1]

١٢- تكرار (فاعلاتن) أربع مرات مع إضافة (فاعل) في آخر كل شطر كما في قول الشاعر عبد الله بن دويرج:

يا هل العيرات باكر كان مرّيتوا طوارف خلّي
خبّروه انّي شكيت الهمّ، والساموح عقب افراقه
ما نسيت الصاحب اللي بالمودّة والهوى صافٍ لي
جالي اصفى من غدير المقر، واحلى من حليب الناقة[2]

(١) الأمير نواف بن فيصل بن فهد بن عبد العزيز آل سعود. شاعر بدأ بلقب مستعار هو (أسير الشوق)، وتغنى بأبياته المذكورة الفنان محمد عبده، وحالياً يشغل منصب الرئيس العام لرعاية الشباب بالمملكة العربية السعودية.

(٢) بندر الدوخي، ديوان عبد الله بن دويرج، ص٥٦، وابن دويرج شاعر مولع باستخدام الطواريق الطويلة، والتجديد في الألحان. عاش فقيراً، وتوفي مسناً في عنيزة سنة ١٣٦٥هـ (١٩٤٦م).

* * *

رابعاً- (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) خمس مرات: زيادة ونقصاناً

١٣- تكرار (فاعلاتن) خمس مرات سالمة، وهو نادر الاستخدام عامياً بل إنني لم أقرأ تطبيقاً له لشاعر قبل فهد عافت، وقد كتب عليه بعده بعض الشعراء الشباب، ومما قال فهد:

رانيا: هي لثغة لسان الطفل بالرا.. خطا والاّ صحيحة؟
أجهل الأشيا واعرف اني أحبّك حيل وانك كلّ ناسي
رانيا: هذا الفضا: ضيّق، وانا: نذر العصافير الفسيحة
إن قدرتي خلّك الليلة معي تكفين هذا البرد قاسي
رانيا: ما لك شبيه الاّ الوطن. مالي نقيض الاّ النصيحة
زمّليني بالهبوب، ودثّري أصابعك في شعر راسي[1]

* * *

خامساً- (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) سبع مرات: زيادة ونقصاناً

١٤- ممن بالغ في تكرار (فاعلاتن) الشاعر سعد الودعاني الذي كررها في إحدى قصائده سبع مرات للشطر الواحد، ولكنه حذف سبباً من التفعيلة الأخيرة في كلا الشطرين مع تذييل الصدر، فأصبحت (فاعلان)، ومن قصيدته

(١) ضمّن فهد عافت هذه الأبيات، وتسعة غيرها داخل قصيدة حرة بعنوان (أشياء جدران على كتابة)، ونشرت في مجلة فواصل، ع٥، ص٧٢.

الماراثونية تلك يقول:

ما اقصر العنوة ولا ارجع عيب اعوّد قبل لى آصل ما بغيت وقبل اقول اللي أبيه

صعب دربي بس الاصعب رجعتي والاصعب أكثر قوّة اصراري على طول المدى

دامني قلت: ازهلوها. قدها، واللي نويته لازم انفخ روح مجده في يديه

لين اخلّي النور من صوته يفصّل ثوب فاخر يلبسه بعد الصدى رجع الصدى(١)

* * *

* **طواريق مقترحة:**

١٥- رغم أن التكرار الثنائي، والثلاثي، والرباعي، والخماسي، والسباعي لتفعيلة (فاعلاتن) موجود، وبصياغات مختلفة من حيث الترفيل والحذف في أواخر الأشطر إلا أن المجال ما يزال مفتوحاً لابتداع طواريق جديدة داخل هذا البحر، فالتكرار السداسي لم يجرب بعد كما أن ترفيل الخماسي بسبب خفيف أو اثنين لم يحدث بعد، وكذلك استخدام التكرار السباعي تاماً دون حذف من التفعيلة الأخيرة، وللتدليل على ذلك تعالوا نجرب التكرار السداسي في بيتين من نظمي، ونرى بماذا سنخرج:

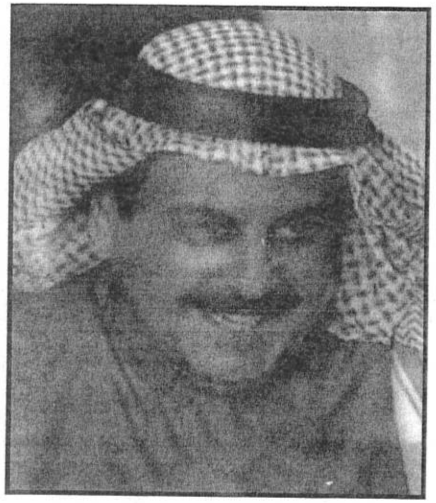
كان في صدري فؤادٍ أعرفه واعرف خفاياه، وتفاصيل الخفايا

كنت اسمّي لى ارتجف واعرف سبايب رجفته واحبابه اللي هاجرينه

كان الاجمل بينهم واحيان الاصدق. كان دافي كان صافي كالمرايا

كنت اخاف انّه يذوب بصدري ان طوّل بعاده، وانتحت عني سنينه

(١) مجلة قطوف الإماراتية، ع١٧٥، ص٣١.



يا دموعه

شعر: طلال السعيد

(الطاروق: الرمل الثلاثي)

يا دموعه ليش بيّن لي خضوعه ... ليش يجرح كبرياءه في رجوعه

يوم انا اتمنّى وصاله صدّ عنّي ... ويوم جافيته ولهتي يا دموعه

بترك الأيام تلعب في حياته ... كلّ ذكرى اتمرّ في باله تلوعه

واسأل الحسرات، والونّات عنّه ... لازم اللي راعني منّه يروعه

صح انا احبّه، وهو غاية مرادي ... بسّ انا تصعب على نفسي الجزوعة

علّمتني دمعتي سرّ السعادة ... يوم جرّبت الشقا ميّزت نوعه

لو حرمت النفس مدّة من هواها ... الهنا باكر يضوّي لي شموعه

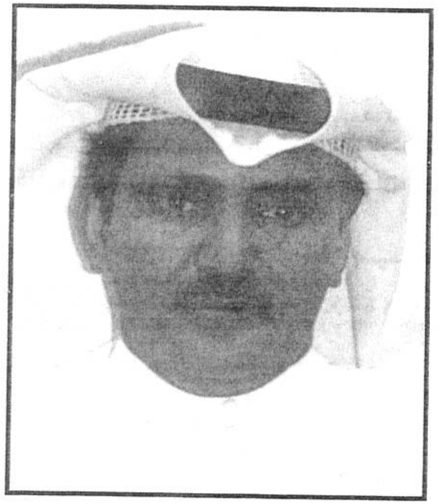
مثل ساري الليل خايف من ظلامه ... ويتحرّى للقمر يرجي طلوعه

يا دموعه لوّني ليله بصبري　　الحظيظ اللي مشى قلبه بطوعه

ذكّريه بلحظة من لحظات يأسي　　فيها ما قدّر دموعي يا دموعه[١]

(١) طلال السعيد، خفايا الروح، ص٢٨. وطلال بن عثمان المزعل السعيد شاعر كويتي ولد سنة ١٩٥٥م، وهو من رواد القصيدة الجديدة في الشعر النبطي، وأصدر عدة دواوين صوتية ومقروءة، وقدم عدداً من البرامج التلفزيونية والإذاعية، وانتخب عضواً لمجلس الأمة مرتين، وله جهد مهم في التنظير للشعر النبطي من خلال إصداراته المطبوعة، وأهمها (الموسوعة النبطية الكاملة).

البحر



شعر: ناصر السبيعي

(الطاروق: الرمل الرباعي)

البحر؟ هذي حدود البحر من يرفع شراعه؟

قلت: انا، والريح؟. قلت: الريح باذن الله تطيعك

والزعل؟ قلت: الزعل ما هو لمن مثلي بضاعة

وانت بعضك يا رفيق العمر يكفي عن جميعك

ما يبعّدني مكان ولا تغيّرني قطاعة

كم قسا باكر بوصلك. قلت: يا باكر تبيعك

والزمن؟ قلت: الزمن ما هو قليل ان غبت ساعة

ما استطيعه، وانت فيه. اشلون لى غبت استطيعك؟

اشتريتك بالف صبر، وألف سمع، وألف طاعة

شوف كم مرّة شريت ارضاك ما فكّرت ابيعك

كنت في عمري يقين، وصرت لاحساسي قناعة

من شرب صيفك، وضمّ اشتاك يستاهل ربيعك[١]

(١) مجلة المختلف، ع٩٠، ص٧٣.

٤- المتقارب (النبطي)

يعتمد بحر المتقارب على لبنة (فعولن) وحدة لبنائه، وهو من البحور نادرة الاستخدام عامياً، ومن طواريقه في شعرنا العامي:

* * *

أولاً- (فعولن فعولن فعولن) ثلاث مرات: زيادة ونقصاناً

١- تكرار (فعولن) ثلاث مرات سالمة كما في قول شاعر قديم:

سرينـا وذا الـرجـل ملّت   وذا العـيـن جـاهـا بـلاهـا

نـشـت مـزنـةٍ، واستـهـلّت   على النـير صـافي حياهـا[١]

* * *

ثانياً- (فعولن فعولن فعولن فعولن) أربع مرات: زيادة ونقصاناً

٢- تكرار (فعولن) أربع مرات سالمة، وقيل أن أول من أدخله إلى الشعر النبطي هو الشاعر عبد العزيز بن محمد العبد الله القاضي في القرن التاسع عشر، وله قصيدة يعلن فيها ولادة هذا اللحن منها:

(١) نسب محمد الحمدان في ديوان (السامري والهجيني) هذه الأبيات إلى شاعر قديم مجهول، ولكن عبد الرزاق العدساني أكد نسبتها إلى الشاعر الكويتي فهد الجافور العازمي المتوفى سنة ١٣٩٣هـ (١٩٧٣م)، وفي ذلك شك. انظر: عبد الرزاق العدساني، دراسات جديدة للعروض، ص٨٠.

وعـرفٍ جـديـدٍ وقــافٍ جديد وشـوقٍ ولـيناه يزهي النـشيد[١]

وهذه الزيادة غير صحيحة النسبة كما أرى إذ أن الشاعر الإماراتي ابن ظاهر الماجدي سبقه إلى ذلك في قوله:

يقول ابن ظاهر مقالٍ عجيب تظاهر عليّه من الصـدر قيل

كشفت الغطا عن كواكيب عدٍّ تجاري عيونه خلاف الدجيل

أنـادي بالاشعار وانقي الخيار تنقّيتها مـا بغيت الـهزيـل[٢]

٣- يمكن للشاعر أن يحذف سبباً خفيفاً من أحد الشطرين أو كليهما، وللشاعر فهد بورسلي قصيدة طاروقها على ذات الطاروق الذي جاءت عليه بكائية الخنساء الشهيرة (أعينيّ جودا) يقول فيها:

زمــانٍ تـقـضى بـأنـس وسـرور ولا بـــه عـــدوٌّ، ولا حـاسـدا

خليلٍ وصـاحب وخـلّ وصديق رجالٍ على رغم عين العدى[٣]

٤- يلاحظ القارئ أن النماذج السابقة على التكرار الرباعي ليست على نظام القافيتين، ولم يكن التكرار سالم التفاعيل في آخر الشطر، ومن الأمثلة على ما افتقدته الأمثلة السابقة قول الشاعر عبد الله اللويحان:

زمـانٍ على الـعارفين امتشابه بـقا مـن لقا راس كـلمة غـذاهـا

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج١، ص٢٨٤، وللعلم فإن عبد العزيز القاضي هو ابن شاعر عنيزة الشهير محمد بن عبد الله القاضي، وقد ولد عبد العزيز سنة ١٢٦٩هـ (١٨٥٣م)، وقتل دفاعاً عن بلدته عنيزة في معركة المليدا سنة ١٣٠٨هـ (١٨٩١م).

(٢) أحمد راشد ثاني، ابن ظاهر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩م، ص٢٣١، وابن ظاهر شاعر إماراتي شهير مختلف في زمنه، ولكن الراجح أنه توفي بعد سنة ١١٢٣هـ (١٧١١م).

(٣) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٣٨٢.

غسلت الذي فات غسل الجنابة سبب مرّها عقب لذّة حلاها[١]

ونبهني الناقد محمد مهاوش الظفيري لقصيدة للشاعر خلف بن هذال العتيبي منها هذه الأبيات:

القلب أهل الهوى عـزّروا.. به كـنّـه يقـطّع بـحدب الجنابي

سابح، ونبضه على الـدمّ دوبه كم ليلةٍ في منامي سـرا.. بي

شفت المذلّة، وذقت العقوبة تطلع على الشمس ما يندرا.. بي

كنّي على الباب قضّاب نوبة مـا لـي زمـيـلٍ يـخفّف عـذابي

بالكسر كـنّ العظام امعصوبة أخفي عن الناس، واجحد صوابي

مـا كــنّ فـالـحال هــمٌّ يـلوبه ولا كـنّ يجري معي سمّ دابي

والزميل الظفيري كتب مقالة اعتبر بها هذا النص ابتكاراً لبحر جديد صياغته العروضية هي: (مستفعلن فاعلاتن فعولن)، وأثنى على موسيقاه، واقترح تسميته بالبحر الهذالي تكريماً للشاعر، ونفى أن تكون القصيدة على البحر المتقارب (رباعي التفاعيل) رغم أن معظم أبيات القصيدة جاءت على صياغته بعد (ثلم) التفعيلة الأولى لتتحول من (فعولن) إلى (عولن) اعتماداً على قول الشاعر في بعض أشطر قصيدته: (أخاف من هرج ناسٍ سعوا.. به)، و(أصون عشقي واسنّع دروبه) مما يوضح أن الشاعر استفاد من (الخبن) لتتحول (مستفعلن) إلى (متفعلن).[٢]

وما أراه أن خلف بن هذال بتمرّسه المعروف في التفاعيل الخماسية بدليل

(١) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، مطابع القوات المسلحة، الرياض، ١٤٠٠هـ، ط٢، ص٥٤.

(٢) منتديات مشارق أدبية على شبكة الإنترنت.

قصيدته (يا حبيبي)، وقدرته على التعامل مع النغم الموسيقي، وابتكار الطواريق من خلال تجربته في مجال الغناء والقلطة لم يكن يبتعد عن تفعيلة المتقارب (رباعي التفاعيل) بل كانت حاضرة في ذهنه، وعليها كتب قصيدته هذه، وما التجاوز الذي حدث في بعض الأشطر سوى خطأ شاذ بدليل عدم تكراره سوى مرتين في مقابل أشطر أخرى جاءت التفعيلة الأولى فيها سالمة دون ثلم مثل قوله: (أفتّح للاشواق بابه وبابي) و(ولا كنّ يجري معي سمّ دابي).

* * *

ثالثاً– (فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن) ثماني مرات: زيادة ونقصاناً

٥– رغم إمكانات التكرار في توليد ألحان جديدة من هذا البحر إلا أنني لم أقرأ أمثلة لاستغلال ذلك سوى في قول الشاعرة الإماراتية نداء الليل حين كررت (فعولن) ثماني مرات في الشطر الواحد:

صروف الليالي محت كلّ ذكرى، وهالت عليها من الشوق مد
وسمّيت بالله وانا ادخل عليها عساها تذكّر حبيبٍ شفوق
حياةٍ دفينة بها الموت مات، وفي القلب باقي من الودّ ود
ترعرع معاها وباقي بسماها فلا شاف عينه ذريبٍ طفوق[1]

* * *

* **طواريق مقترحة:**

(١) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٣٨٧، ونداء الليل اسم مستعار لشاعرة إماراتية.

٦– يمكن لأي شاعر نبطي أن يكرر تفعيلة (فعولن) لخمس أو ست أو سبع مرات أو يرفل سبباً أو يحذفه ليستطيع أن يبتدع طاروقاً جديداً من هذا البحر غير الطواريق الخمسة السابقة، ولتبيين سهولة هذا الأمر أوضحه بهذا المثال من تأليفي مكرراً فيه (فعولن) ست مرات في كل شطر:

ليالي تعدّتْ وعمر انقضى في عتاب وبعاد
والى قلت ليلة: بسامر طيوفك. تعدّت بعيد
حبيبي، ولكن تماديت أكثر، وسقت العناد
وهذي الجروح النياشين في خافقي والوريد

تريد الهوى

شعر: عبد الله الفرج

(الطاروق: متقارب رباعي)

تريد الهوى لك على ما تريد   وثوبٍ بلى لك تريده جديد
وعصرٍ تقضّى تريده يعود   عداك المنى ذاك رجعه بعيد
فلا ذكر ميّت لحيٍّ يعود   ويرجع كما كان عودٍ وليد
يروم المعنّى ينال المنى   ودون التماني مهامه وبيد
رعى الله إلاهي زمان السرور   وعصر الصبا يوم عيشي رغيد
قضيت الهوى يوم انا بالهوى   عزيزٍ، ومشرٍ، ورايي سديد
كريمٍ إذا قيل ما ذا السرف   أو ارفق على المال حيثه زهيد
أقول اجعله ما يثنّي، ولا   يعوّد ولحق الطريف التليد(١)

(١) خالد الفرج، ديوان عبد الله الفرج، ص٥٦.

٥- المتدارك (النبطي)

يعتمد بحر المتدارك على لبنة (فاعلن) وحدة لبنائه، وهو من البحور نادرة الاستخدام في النظم سواء في الفصحى أو العامية، ومن الملاحظ أن البحور خماسية التفاعيل نادرة الاستخدام عموماً في الشعر العامي، ومن طواريق المتدارك في شعرنا العامي رصدنا الآتي:

* * *

أولاً- (فاعلن فاعلن فاعلن) ثلاث مرات: زيادة أو نقصاناً

١- تكرار (فاعلن) ثلاث مرات كما في قول الشاعر صقر النصافي مع ترفيل التفعيلة الأخيرة في كلا الشطرين لتصبح (فاعلاتن):

يا غزالٍ ضحى اليوم جاني   كامل الزين وا حبّني له
كنّ عوده عصا الخيزراني   ناعمٍ بالغروس الظليلة(١)

واللحن السابق يعدّ من ألحان العرضة كما في عرضة للأمير حمود العبيد الرشيد:

يوم ثار الدخن وارتجفنا   وانتخينا بخطو الفروعي

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٢٧.

ما صديقك يطيح ان خطفنا   والهنادي تقصّ الضلوعي[١]

٢- رأيت في ألحان العرضة لحن على المتدارك بتكرار (فاعلن) ثلاث مرات مع ترفيل التفعيلة الأخيرة من الصدر فقط بسبب خفيف كما في قول محمد الصغير:

كم صبيٍّ يسوّي الهوايل   بالمجالس ووقت الرخا
يوم سرنا وصارت صمايل   ضيّع المرجلة، وارتخى[٢]

٣- تم استخدام صياغة (فاعلن فاعلن فاعل) بعد قطع التفعيلة الأخيرة من المتدارك الثلاثي كما في عرضة منها:

دارنا.. فيك ما خنّا   خان بك قاطع الساقة
خان فينا وهو منّا   شرّع السيف باشناقه[٣]

* * *

ثانياً- (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أربع مرات: زيادة أو نقصاناً

٤- تكرار (فاعلن) أربع مرات، وله صياغتان. الأولى بقطع التفعيلة الأخيرة لتصبح (فاعل) كما في قول أحد الشعراء القدماء:

يا هل الهجن شلّوا بهن شلّة   بدّلوا سير الانضا بدرهامي

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج٣، ص١٣٣، وحمود العبيد شاعر وفارس توفي سنة ١٩١١م، وهو ابن الشاعر والفارس الشهير الأمير عبيد العلي الرشيد.

(٢) عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، ص٩٢، والصغير شاعر من أهل بريدة اسمه محمد بن سليمان القوسي، وعرف بشعر العرضة، وقتل جراء رصاصة طائشة في إحدى العرضات سنة ١٣٢٦هـ (١٩٠٨م).

(٣) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٥٤.

كلّ شيٍّ طراته على حلّه   اسروا الليل، واطراف الايامي[١]

٥- الصياغة الثانية تتم بتكرار (فاعلن) أربع مرات سالمة دون تغيير كما في قول الشاعر محسن الهزاني:

سرّح القلب في عشب روض الندم   وامزج الدمع من جفن عينك بدم
أوّلٍ آخرٍ ليس له انتهاء   لم يزل قادرٍ عادلٍ في الحكم[٢]

وقبله قال حميدان الشويعر:

يا صبيّ استمع من عويدٍ قضى   الدهر مدّبه. لين ما قصّرا
ما بقى منه غير العصب والعظام   مثل عودٍ على الدرب، ومقشّرا
كلّ من كان قبلك بليلة ويوم   شاوره، والخبر عنه لا تقصرا

أو قول الشاعر المعاصر نايف صقر:

العرب ذاقت الترك والتركمان   واصبحت تجرح الضاد بلسانها

٦- للشاعر حميدان الشويعر قصيدة جمع فيها بين الطاروقين السابقين، فكان صدرها رباعي سالم التفاعيل بينما جاء عجزها على صياغة (فاعلن فاعلن فاعل)، وذلك في قوله:

(١) استخدمت هذا الطاروق النبطي في قصيدة فصيحة لي، ورأيته مستساغاً للغاية، ومنها:

أومضَ البرقُ في أيمن التلَّة   ليتَهُ ساق وَسْماً لأعمامي
يتـركُ الأرضَ عذراءَ مُبتـلَّة   يشتهي صدرَها التائهُ الظامي
ليته صَبَّ في القلب ما هلَّه   في ثُنيَّات كربي وأسقـامي
عـلَّة الشعر: في أنّهُ عـلَّة   خلفَ أبوابِه القوسُ والرامي
يُورثُ الهمَّ والحزنَ والذّلّـة   إن تمادى هَوَتْ فيهِ أيامي

(٢) إبراهيم حامد الخالدي، ديوان أمير الشعر الغزلي محسن الهزاني، الكويت، ٢٠٠٠م، ط١، ص١٠٦.

طالبٍ للقصب يوم انا بالجنوب   والي العرش يسقيه وسميّة
يا هبيل العرب لا تكدّ القصب   لين سيله يَعَقْب الرقيبيّة[1]

٧- زاد الشاعر فهد بورسلي الذي استخدم المتدارك مراراً في شعره سبباً خفيفاً في آخر شطر من المتدارك الرباعي، وجاء بهذا الطاروق:

غصن موزٍ هواه الهوا بالتثنّي   بين الاغصان خجّل جماله غصونه
أشقر الزول غنج العيون اسحرنّي   لا يودّون قتلي، ولا يمنعونه[2]

٨- هناك طاروق نبطي يسمى (الرجد) يعتمد على قطع (فاعلن) لتتحول إلى (فاعل)، وتكرارها أربع مرات أيضاً في الشطر الواحد، وهذا اللحن عرف في الفصحى بـ (ضرب الناقوس)، ومن أشهر مستخدميه في الشعر العامي القديم حميدان الشويعر، ومنه قوله:

لى جا ثورٍ يخطب بنتك   فاضرب رجله وقل له قف
والله ما يسوى ملكتها   ولا يسوى له قرع الدف

وفي التراث البدوي المصري يوجد فن (المجرودة) على لحن الرجد رباعي التفاعيل، ومن أمثلته قول الشاعر:

مرحب يا امّ اعيون اعوادي   يا توصيف اعناق الوادي
دورك لا ما ماح انضادي   دور هدل. كالعراجين

(١) محمد الحمدان، ديوان حميدان الشويعر، دار قيس، الرياض، ١٤٠٩هـ، ص١٥٧، وحميدان الشويعر من السيايرة من بني خالد من أهالي بلدة القصب، وعاش في القرن الثامن عشر الميلادي، وعاصر بدايات دعوة الإصلاح السلفي للشيخ محمد بن عبد الوهاب، ولوفاته عدة تواريخ مختلف عليها بين ١١٦٠هـ، و١١٨٨هـ، و١٢٠٠هـ، وأنا أطمئن للتاريخ الأوسط.

(٢) وسمية بورسلي، ديوان فهد بورسلي، ص٢٤٩.

دور هدل. لاقط من جاره   فجره م الغالي مسعاره
ليلٍ مع تهديل اخساره   ع العاتق. كالنواشين

٩- في الرجد طاروق ينقص سبباً خفيفاً من كل شطر لتكون صياغته (فاعل فاعل فاعل فا) كما في قصيدة من نوع المروبع لشاعر الأحساء القديم محمد بن مسلم منها:

ظبيٍ أخلف ماعودي   حلفت لوصاله ما عودي
شبّهت اخدوده، ونهوده   تفاح، وجوخٍ ماهودي[1]

وعلى هذا الطاروق كتب فهد بورسلي واحدة من أطرف قصائده في النقد الاجتماعي منها قوله:

طاق وطرباق ع الماي   وين نولّي يا مولاي
شايبنا يمشي ويطيح   نوب يصوّت. نوب يصيح
ش ازْيَد من هذا التصريح   صوَّتْ، ولا له حمّاي

* * *

ثالثاً- (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ست مرات: زيادة أو نقصاناً

١٠- تكرار (فاعلن) ست مرات، ولم أره في الشعر النبطي سوى في أبيات ثلاثة جاءت ضمن قصيدة حرة للشاعر فهد عافت بعنوان (مدد)

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط، ج٢، ص١٣٢.

نشرها في أغسطس ١٩٩٦م، والأبيات منها قوله (لاحظ تشابه المد في القافيتين مما يسبب سقماً في جرس القافية):

الخميس ابتدا ظلّها. بالندى سيّلت كلّها

ظلّلت بالهدى ظلّها. كلّلت جلّها بالمدى

سولف الما حكاياتاها، والضفاف اعلنت فلّها

واعلن الغصن عصفورتين وشتا. من متى ما شدا(١)

* * *

رابعاً– (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ثماني مرات: زيادة أو نقصاناً

١١– تكرار (فاعلن) ثماني مرات سالمة كما في قول الشاعر خلف العتيبي في قصيدة تغنى بها الفنان القطري علي عبد الستار:

يا حبيبي ترى القلب بعدك سرح، وانجرح جرح ما شفت مثله جريح

المحبة تجرّ المواليف جرّ الشجر، وانت الارواح جرّيتها

أنت سِبّة جروحي اللي جتْ وارهجتْ رجّت العمر وان جيت ابا اقوم اطيح

ساقني سمّ من طعم سمسم نسم، وانقسم نصف قلبي وناديتها(٢)

* * *

(١) مجلة فواصل، ع٢٧، ص٤٩.

(٢) مجلة المختلف، ع٣٨، ص٦٧.

*** طواريق مقترحة:**

١٢– بما أن لدينا طواريق على بحر المتدارك معتمدة على التكرار الثلاثي، والرباعي، والسداسي، والثماني، فما الذي يمنع من تكرار ثنائي أو خماسي أو سباعي ناهيك عن إمكانات تطوير لحن (الرجد) بتكرار تفعيلته السهلة ثلاث مرات أو خمساً؟، وتعالوا نجرب رجداً خماسياً، ونسجل هذا الاختراع باسمنا!:

كم ليلة والقلب مسافر يا زين كم ليلة، وعيوني عيّت تنساك

يغصبني للاماك فْوادي، والعين ويجبرني لفرقاك عْنادك وجْفاك

روض الندم

شعر: محسن الهزاني

(الطاروق: متدارك رباعي)

سرّح القلب في عشب روض الندم   وامزج الدمع من جفن عينك بدم
واغتنم صحّتك يا فتي، والفراغ   فـانّ لابـدّ ذو صـحّةٍ من سقم
واحبس النفس عن تبع طرق الهوى   قبل أن يا فتى بك تـزلّ القدم
واحتزب من ضنك عيشك تبتئس   فـالجسـد ربّـمـا صـحّته بـالألم
يـا قليـل العزا يـا كثير الهموم   كنّ لمّا رأتك المساوي خصم
واتّقظ، واتّعظ، وائتمر، واعتبر   وانتظر للفرج في شديد اللزم
ربّـمـا شـدّةٍ تقتحـم فـي العشا   والفرج في غدٍ ضيقها المقتحم
عن سفاهك متى يا فتى تنتهي   غـادرك المشيب، والصبا انهزم
دون ليل الصبا حال صبح المشيب   وانت كنّك بعد ما بلغت الحلم
بعدما إرتحل عنك عصر الصبا   من نـذير الفنا بـالك ان تتّهم
اترك الغيّ وامسك بكفّ الهدى   العرى التي ما أبـد تنفصم[1]

(١) إبراهيم حامد الخالدي، ديوان أمير الشعر الغزلي محسن الهزاني، ص١٠٦.

يا حبيبي



شعر: خلف العتيبي

(الطاروق: متدارك ثماني)

يا حبيبي ترى القلب بعدك سرح. وانجرح جرح ما شفت مثله جريح
المحبة تجرّ المواليف جرّ الشجر، وانت الارواح جرّيتها
أنت سِبّة جروحي اللي جتْ وارهجتْ. رجّت العمر وان جيت ابا اقوم اطيح
ساقني سمّ من طعم سمسم نسم. وانقسم نصف قلبي وناديتها
قلت: يا ناعس الطرف وش ذا الجفا. ما صفا الجوّ حتّى معك نستريح
قال: من جرّب الحبّ يلقى الشقا. ما بقى غير روحك، وعنّيتها
قلت: من شافكم يا سميّ البحر. انتحر، وارخص الروح علمٍ صريح
صابرٍ مثل صبر الجمل للحمل. ليت الاقدام سارت، وسرّيتها

قال: يا مرحبا دقّ راس الجرس. والحرس لا تسولف بعلمٍ فضيح
أحفظ الراس بلباس، والناس لا. تطّلع رحمةٍ فيك سوّيتها
قلت: يا سيد البيض يا ابيضْ غضيض. الحظيظ الذي عاشرك يا مليح
عِشْرتك تنشرى بالذهب يا ذهب. ذا وذا ذابت الكبد واوذيتها[1]

(١) شريط غنائي للمطرب القطري علي عبد الستار.

ثانيا: البحور المختلطة

١ - الهلالي

يعدّ البحر الهلالي الصياغة النبطية للبحر الطويل في العروض الخليلي، وتأتي تفاعيل هذا البحر بشكليه الفصيح والنبطي كالآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

مع الأخذ بالاعتبار إمكانات الزحاف والعلل التي تعطي هذا البحر امتداداً وارفاً، وأشكالاً متنوعة خاصة مع الزحاف المنتشر في بداية الأشطر بثلم (فعولن) لتتحول إلى (عولن)، وبذلك يلغي الحرف المتحرك من أول الشطر في الكثير من القصائد الهلالية قديماً وحديثاً.

ولعل النصوص التي أوردها ابن خلدون (في أواخر القرن الثامن الهجري) كانت معظمها على هذا البحر، وإن لم ينوّه إلى ذلك، ومنها هذا الشعر الذي نسبه بنو هلال لسعدى بنت خليفة الزناتي في رثاء أبيها:

تقول فتاة الحيّ سعدى وهاضها لها في ظعون الباكيين عويل

أيا سايلي عن قبر الزناتي خليفة خذ النعت منّي لا تصير هبيل(١)

ومتفق على أن هذا البحر هو أول ما كتب شعراء النبط عليه في القرنين السابع والثامن الهجري، وهي ظاهرة تستحق البحث إذ أن أقدم الشعر

---

(١) عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج١، ص٥١٢، وسعدى الزناتية هي ابنة سلطان قابس بتونس الزناتي خليفة، وفي هذه الأبيات ترثي أباها بعد مقتله على يد بني هلال، والقصيدة كما أكد ابن خلدون منحولة على لسانها من قبل بني هلال على سبيل التهكم والشماتة.

الجاهلي، والمعلقات الثلاثة الأولى كانت على هذا البحر أيضاً مما يجعلنا نتساءل عن الخصائص الموسيقية لهذا البحر الذي تجعله دائماً أول ما تلده الصحراء من شعر.

ومع استمرار استخدام النبطيين لهذا البحر تعددت صوره، وقد يحق لنا الزعم أن بحر المسحوب تولد منه بإلغاء حركة التفعيلة الأولى، وإسقاط السبب الأخير من الشطر ليصبح الشطر الواحد على الشكل الأتي: (عولن مفاعيلن. فعولن مفاعي)، وهو ما يتطابق مع الصياغة العروضية لبحر السريع مرفلاً (أي زائداً سبباً) المبينة كالآتي: (مستفعلن مستفعلن فاعلن فا)، وللتدليل على هذه الولادة أورد قول أبي زيد الهلالي[1] في إحدى قصائده:

ولاني بمن يعطي عطاه ويمنّه   ولو جا من المعطي أمورٍ عنايف

فلو ألغينا حرفي الواو من أول الشطرين لكان البيت من بحر المسحوب، وقد تسبب هذا التشابه في اختلاط الأمر على كثير من شعراء النبط، فكتبوا بعض أشطر القصيدة الواحدة على الهلالي، والبعض الآخر على المسحوب!

والعديد من شعراء النبط في وقتنا الحالي يتجنبون الكتابة على البحر الهلالي ابتعاداً عن المفهوم الملتبس لصياغته العروضية، وتوسع شعراء القصيدة الهلالية قديماً في استثمار الزحافات والعلل حتى بدت بعض القصائد مكسورة الوزن.

وأنوه هنا أن بعض القصائد القديمة عدّت من بحري الرجز والبسيط بسبب الزحافات والعلل التي تقرّب هذين البحرين من الهلالي كما ذكرت سابقاً، ومن ذلك قول أبو حمزة العامري في قصيدة تقترب من بحر الرجز:

(١) أبو زيد سلامة بن رزق الهلالي من الشخصيات الشهيرة في السيرة الهلالية. عاش في القرن الخامس الهجري، وتنسب له الكثير من القصائد النبطية على البحر الهلالي.

يا خلّتي عوجوا بنا الأنضائي   نبصر بدارٍ عذبة الجرعائي

دارٍ بكت ربعٍ سكن في حيّها   أوزا بحالي شوفها، وبكائي

أودى بها صفق الرياح، ولا بقى   إلاّ الرسوم، وما يهيض عزائي

ومن الطواريق التي يأتي عليها البحر الهلالي:

* * *

أولاً– التام (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)

١– الشكل الشائع للهلالي يأتي بعد قبض التفعيلة الأخيرة، وتحويلها إلى (مفاعلن)، وتصبح الصياغة العروضية للشطر الواحد هي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) كما في قول الشاعر محمد العوني:

خلوجٍ تجدّ القلب باعلى عوالها   تكسّر بعبراتٍ يحطمن سلالها

تهيض مفجوع الضماير بحسّها   إلى طوّحت صوتٍ تزايد هجالها[1]

٢– يمكن أن يحذف السبب الأخير من آخر البيت، فتتحول (مفاعيلن) إلى (مفاعي) كما في مثال سعدى الزناتي السابق، وقول الشاعر راشد الخلاوي:

الايام ما باقٍ بها كثر ما مضى   والاعمار ما اللي فات منها بعايد

نعدّ الليالي والليالي تعدّنا   والاعمار تفنى والليالي بزايد[2]

٣– من تصرفات شعراء النبط في تفعيلة القافية في عجز البيت الهلالي

(١) عبد الله الحاتم، ديوان محمد العبد الله العوني، الكويت، ١٩٨٤م، ص٢٧.

(٢) عبد الله بن خميس، راشد الخلاوي، الرياض، ١٩٨٢م، ط٢، ص٣٦٨.

صياغة تتحول فيها من (مفاعيلن) إلى (مفا) فقط مع الترفيل أحياناً أو(فاع) بينما يكون الصدر كما هو معتاد، وهناك من يسمي هذا الشكل بالهلالي القصير بينما مثال العوني في (الخلوج) هو من الهلالي الطويل، ومن الهلالي القصير قول الشاعر أحمد الوايلي:

يهاب المعادي سطوتي في ضحى الوغى

ولا خطّ من نبت العوارض نير

أنا اظنّ من باعني غير رابحٍ

إلى طقّ في بعض المواقف زير[١]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الهلالي بنوعيه الطويل والقصير وجد في الأمثلة النبطية التي ذكرها ابن خلدون في مقدمته.

٤- بعد دخول نظام القافيتين إلى الهلالي نشأ لحن (المنكوس) من الصياغة العروضية (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) كما في قول الأمير عبد الله الفيصل:

تمنّيتك البارح على هجعة العربان

أبا اسهر معك في نور اخوك القمر ساعة

لعلّك تردّ الروح للعاشق الولهان

قليل العزا روحه من البعد ملتاعة[٢]

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط من الشعر النبط، ج١، ص٩٠.

(٢) عبد الله القحطاني، قصائد حب، الرياض، ١٩٨٩م، ط١، ص٦٥، والأمير عبد الله الفيصل أشهر من أن يعرف. تولى وزارة الداخلية السعودية في الستينيات، وكتب الشعر بنوعيه الفصيح والنبطي، فأبدع فيهما، وتغنى بأشعاره كبار المطربين كأم كلثوم في (ثورة الشك)، وعبد الحليم حافظ في (يا مالكاً قلبي)، وتوفي في ٨ مايو ٢٠٠٧م.

٥- قد تأتي التفعيلة الأخيرة مقبوضة بصياغة (مفاعلن) في كلا الشطرين مع الاحتفاظ بنظام القافيتين كما في قول الشريف سلطان الفعر:

ترى مكسب العاقل ليا قرّ واكملا

تذاكر بها الحكّام ثمّ القبايلي

ويذكر كما سرحان في نايف الخلا

كما الذيب لى عدّى بروس الطلايلي[١]

٦- قد يجمع الشاعر بين الطاروقين السابقين في طاروق واحد بحيث يكون الصدر مقبوض التفعيلة الأخيرة بين العجز سالمها كما في سامرية لعبد الله الفرج، وعبد الرحمن البواردي، ومن شعر سليمان بن شريم نقرأ قوله:

سرى البارق اللي له زمانين ما سرا

صدوق المخايل بارقه يجذب الساري

على فرعة الوادي، وسيله تحدّرا

وغنّت طيور الما على الحاير الجاري[٢]

٧- قد يحذف السبب الأخير من التفعيلة الأخيرة في كلا الشطرين لتصبح (مفاعي)، ويصعب التفريق بين هذه الصياغة، وصياغة المسحوب إلا بالحرف المتحرك في أول البيت كما في قول الشاعر أحمد الناصر الشايع:

أنا اقول يا ستار زلّ أوّل الليل   تعدّى اوّله ما باقي الاّ قليله

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١٥، ص٣٥، والشريف سلطان بن عوض الله الفعر من مواليد لية بالحجاز سنة ١٣٢٦هـ (١٩٠٨م)، وقد أورد كمال في أزهاره عدداً من قصائده.

(٢) محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، ص١٣٦.

ترى الليل ما يصلح بليّا تعاليل   تعاليل يبرنّ القلوب الغليلة[١]

* * *

ثانياً– المجزوء (فعولن مفاعيلن فعولن)

٨– استخدم البحر الهلالي مجزوءاً في أحد ألحان السامري بعد حذف التفعيلة الأخيرة لتصبح صياغته العروضية هي (فعولن مفاعيلن فعولن) كما في قول الشاعر فهد بورسلي:

جزا البارحة جفني عن النوم   جزا من غرابيل الزماني

صبرت امس مع قبل امس واليوم   واشوف العشر تصفي ثماني[٢]

وممن استخدم هذا الطاروق من الشعراء المعاصرين فهد دوحان في قوله:

شمالي، وبي حزنٍ جنوبي   عوى القلب، وجرّ الصدر ونّة

وانا العمر يوم اقبل بصوبي   رمته المنايا، واخلفنّه[٣]

* * *

*** أشكال أخرى:**

٩– من فنون الشعر في الحجاز طاروق شعري، ومن أمثلته للشريف أحمد بن زيد:

(١) محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، ص١٢٧، وأحمد الناصر الشايع من كبار شعراء القلطة حالياً، وله في شعر الديوان مشوار طويل أيضاً، وهو من الشعراء المولعين بالكتابة على الطواريق الصعبة، والتجريب في هذا المجال.

(٢) وسمية بورسلي، ديوان فهد بورسلي، ص٢٣٣.

(٣) مجلة المختلف، ع٤١، ص٧٢.

بوادي الحوية خيّل الطرف تيهان   من الله عطيّة

يغنّي بنغم العود والقاف طربان   وله قابليّة[١]

وصياغته العروضية للصدر: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي)، وللعجز: (فعولن فعولن)، وبسبب صياغة صدر البيت اعتبرته هنا من مولدات البحر الهلالي رغم اقترابه من بحر المتقارب في معظم تفاعيله.

١٠– من الزيادات على صياغة الهلالي التام طاروق صياغته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفا) مع تذييل الصدر، وجاء في قلطة بين الشاعرين مفرح الضمني، ومحمد الخس، ومنها قول الضمني:

سلامي عليكم، والمعاني لها باب وجواب

تعمّ الجميع، وكلّ جابة نبي مردودها

أنا ابضرب العشرين بالعشرة واضيف حساب

على شان نعرف ما نقصها، ونْعَرف زودها[٢]

(١) محمد سعيد كمال، الازهار النادية، ج١٥، ص٦١، والشريف أحمد بن زيد بن مساعد من ذوي زيد. ولد بمكة سنة ١٣١٨هـ (١٩٠٠م)، وسافر لإسطمبول لإكمال تعليمه ثم عاد إلى الحجاز بعد نشوب الحرب العالمية الاولى، وذكر كمال في أزهاره أن له ديوان شعر، وأورد عدداً من قصائده، وتوفي سنة ١٤٠٦هـ.

(٢) مجلة المختلف، ع٨٥، ملف وسم، ص٩.

تدور الدواير

شعر: الشيخ تركي بن حميد

(الطاروق: الهلالي)

تدور الدواير بالليالي وغرّني	سريعٍ تردّدها، وصكّة سنينها
دنياك لو هي ساعفت يوم كدّرت	غيورٍ تحلّ الحيل، ومفارقينها
على الرغم ما هي بالثميني وبالهوى	جري المغربل، والعرب عارفينها
على مسايرها كثيرٍ همومها	وعلى شين جيرتها العرب عاشقينها
عمن شاف في كسر الليالي وجبرها	هي المنجل الخافي جفاها ولينها
مخلوطةٍ عسر الليالي، ويسرها	صروف الليالي دقّقت في طحينها
دنياك لو توريك يوم بطربة	صفق موج بقعا لين تملا جرينها
تجدّد مكاويها على الغيظ والرضا	ولا تعذّرنا، ولا عاذرينها
كم خيّرٍ يجلى صدى عضّه البلا	تضحك له الدنيا، وتخفي رطينها
يا طالب الدنيا، فهي تستغرّك	كم فرّقت من مرضعٍ عن جنينها

وجرّبت من حلو الليالي، ومرّها	وازريت اميّز هزلها من سمينها
وانا حالفٍ لابيعها بيع مرخص	معيفٍ، ولو غيري حدٍ راغبينها
حرّج محرّجها، وجا زبونها	على سومه الغالي حريصٍ ضمينها
أقع مهرةٍ قبّا، وسيفٍ مجرّب	وشلفا للقْوات العدى محتسينها
ومناسفٍ يعدا بها كلّ ساعة	بأمر الولي يلقونها محترينها
ومن صنع بغدادٍ دلالٍ نظايف	نجورها بالليل يسهر دنينها
على جال نارٍ للمسايير دايمة	وثلاث حاجاتٍ لها جامعينها
أكرم لنزهين الشوارب على القسا	خصٍّ مروّي حربته مع سنينها
واللي جمع مالٍ ولا ادّى نوايبه	لعلّ ما له غوشةٍ وارثينها
هذاك مثل الديك يذّن ولا سجد	ينفع بها غيره، ونفسه يهينها[١]

(١) إبراهيم حامد الخالدي، ديوان الفارس الشيخ تركي بن حميد، الكويت، ٢٠٠٠م، ط١.



تمنيتك البارح

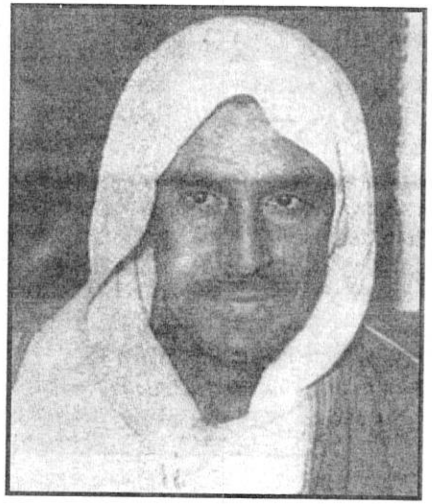
شعر: الأمير عبد الله الفيصل

(الطاروق: المنكوس)

تمنّيتك البارح على هجعة العربان
أبا اسهر معك في نور اخوك القمر ساعة
لعلّك تردّ الروح للعاشق الولهان
قليل العزا روحه من البعد ملتاعة
ملكته زمامي باختياري وانا الكسبان
على ما تبي مملوك بالسمع والطاعة
أنا عبدك اللي جاك ما سقت فيه اثمان
ملكته بسودٍ للمشقّين قطّاعة

تخيّرت جدّة منزلٍ لى من الأوطان
على شانكم يا ريف قلبي، ومرباعة
زرعنا بذور الحب في ملتقى الخلجان
على ساحل (ابْحُر) يوم الايام جمّاعة[١]

(١) عبد الله القحطاني، قصائد حب، الرياض، ١٩٨٩م، ص٦٥.



جزا البارحة

شعر: فهد بورسلي

(الطاروق: مجزوء الهلالي)

جزا البارحة جفني عن النوم	**جزا من غرابيل الزماني**
صبرت امس مع قبل امس واليوم	**واشوف العشر تصفي ثماني**
عذابٍ على العشّاق مقسوم	**تولّعت يوم الله بلاني**
يلزّم عليّ الشوق تلزوم	**وانا يوم لزمّته عصاني**
سقيم الهوى ما يسمع اللوم	**حنين الجفا سدّ الاذاني**
شريفٍ على التكْيات مخدوم	**ولا هو من الطرز الجباني**
طريحٍ عن اللذات محروم	**صوابه خطَر بين المحاني[1]**

(١) وسمية بورسلي، ديوان فهد بورسلي، ص٢٣٣.

٢- الصخري

بحر الصخري هو الصياغة النبطية لبحر الوافر، وتأتي تفاعيل هذا البحر بشكليه الفصيح والنبطي كالآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وللعلم، فإن أصل البحر هو تكرار (مفاعلتن) ثلاث مرات غير أن التفعيلة الثالثة تحولت إلى (مفاعل) أو (فعولن) بعلة نقص تسمى القطف مع الانتباه لتعذر وجود (مفاعلتن) بالعامية إلا بعد عصْبها (تسكين لامها) لتتحول إلى (مفاعيلن).

ولأنه يعدّ ثاني بحور الشعر النبطي قدماً بعد الهلالي، فقد كتب على بحر الصخري قدماء شعراء النبط كأبي ظاهر، (وهو شاعر آخر غير ابن ظاهر الماجدي) في قصيدته بمدح أجود بن زامل المتوفى حوالي سنة ٩١٢هـ (١٥٠٦م) حيث يقول:

محلّك فوق هام السحب هامي	**وصيتك شايعٍ بين الأنامي**
وباسك بعض بعضٍ منه يخشى	**كما تخشى النفوس من الحمامي**

وهناك الشاعر عامر السمين الذي قال في مدح علي بن أجود بعد سنوات قليلة من القصيدة السابقة:

هو الموت العديم لمن يعادي ومفتاح الغناء لمن يصافي

علي بن أجودٍ سلطان قيسٍ محال الجود كهفٍ للضعافي[١]

وهناك الشريف بركات الحسيني الذي عاش في أوائل القرن الحادي عشر الهجري في قصيدة منها:

تعاتبني بذنبٍ ما جنيته وظنّي فيك حسنٍ ما أضيعه

أنا ان عيّرتني فانا غذوّك وهذي قالةٍ كودا فنيعة[٢]

* * *

أولاً– التام (مفاعيلن مفاعيلن فعولن)

١– للصخري صياغة عروضية واحدة، ولكنه قد يأتي مهمل القافية كما في الأمثلة السابق ذكرها أو على نظام القافيتين كما في قصيدة محمد بن لعبون الشهير قوله في أولها:

سقى صوب الحيا مِزنٍ تَهامى على قبرٍ بتلعات الحجازي

يعطّ بها البخْتري، والخزامى وترتع فيه طفلات الجوازي[٣]

ويعتبر بحر الصخري من أكثر البحور نجاحاً في مجال الأغنية لما يعطيه من إمكانات موسيقية هائلة، ويكفي القول بأن أغنية (سقى غيث الحيا)

(١) محمد بن يحيى، لباب الأفكار، ج١، ص٣٥٢.

(٢) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط، ج١، ص٧٠.

(٣) عبد العزيز اللعبون، ديوان أمير شعراء النبط محمد بن لعبون، الكويت، ١٩٩٧م، ومحمد بن لعبون المدلجي الوائلي شاعر ولد سنة ١٢٠٥هـ (١٧٩٢م) في ثادق بنجد ثم انتقل إلى الزبير في سن السابعة عشر، وعرف بالشعر الغزلي، وغيره، وكان على اطلاع على الشعر العربي، وذا موهبة استثنائية مما ساعده على إدخال العديد من الألحان وأنظمة القوافي، وتوفي في الطاعون الشهير سنة ١٢٤٧هـ (١٨٣١م) بالكويت، وبها دفن.

للمطرب الكويتي صالح الحريبي بلحنها البدوي البطيء هي على نفس البحر الشعري للأغنية الراقصة (سألنا عنك ياالمحبوب وينك) للمطرب السعودي راشد الماجد لتوضيح القصد من الملاحظة السابقة!

وعلى بحر الصخري تكتب مواويل الأبوذية في العراق، والعتابا في بلاد الشام المعتمدة في قوافيها الثلاثة الأولى على الجناس الكامل، ومن الأخيرة قول الشيخ عبد الله الفاضل:

هلك شالوا على مكحول يا شير وخلّوا لك عظام الحيل يا شير

لوَنْ تبكي بكلّ الدمع يا شير هلك شالوا على حمص وحما[١]

ومن الأبوذية قول أحدهم:

يـ هلتنشد على حالي بعدني زماني اش كثر عن خلّي بعدني

يـ لايم كفّ لايمتك بعدني نحيل، وما يفيد اللوم بيّه[٢]

* * *

* أشكال أخرى:

٢– ممن حاول التجديد في بحر الصخري الشاعر عبد الله اللويحان، فزاد (مفاعيلن) في آخر كل شطر لتصبح الصياغة هي (مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، وسمى هذا الطاروق في كتابه (البحر الطويل العسير)، وذلك في قوله:

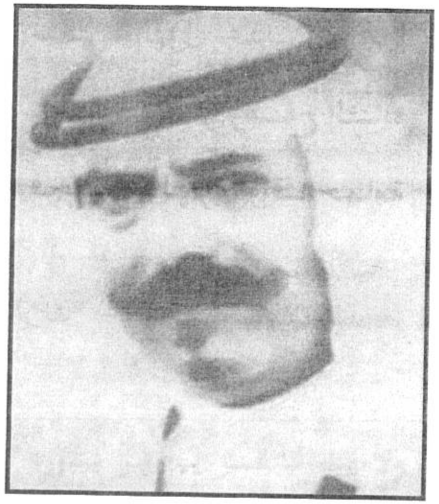
(١) أحمد شوحان، ديوان العتابا، دير الزور، سوريا، ١٩٨٥م، ص٢٨، والشيخ عبد الله الفاضل من آل ملحم شيوخ الحسنة من قبيلة عنزة. عاش في أواخر القرن الثامن عشر الهجري، وله قصة معروفة مثلت في أحد المسلسلات البدوية، وتتلخص في أنه أصيب بمرض الجدري، فتركه أهله وحيداً مع كلبه (شير) ليلاقي مصيره، وبعد أن شفي تغرب في البوادي حتى عاد إلى قبيلته، وتسلم الزعامة فيها، وله الكثير من المواويل قالها أثناء غربته.

(٢) هاشم الرجب، الأبوذية، قطر، ١٩٨٨م، ط١، ص٤١٣.

توجّد والتوجّد ما يفرّج عن اهوالي
يزيد الهمّ همّ، وظلّت العين سهرانة
على اللي صابني حبّه وانا دالهٍ سالي
عرض لي واعترض لي واخلف القلب وابقانه[١]

ومن الطريف أن الشاعر عبد المحسن السعيد نشر في محرم ١٤٢١هـ (أبريل ٢٠٠٠م) قصيدة طويلة الطاروق قالت مجلة (بروز) التي نشرتها أنه سيدخل بها موسوعة جينيس للأرقام القياسية!، وهي عبارة عن طاروق الصخري (مفاعيلن مفاعيلن فعولن) كرره الشاعر تسع مرات في كل شطر، وهذا مما يعد غلواً في التطويل لم يحدث سابقاً في تاريخ الشعر.[٢]

(١) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، ص٩٢.
(٢) مجلة بروز، ع١، ص٥١.



أنا من نجد

شعر: الأمير محمد السديري

(الطاروق: الصخري)

أنا من نجد يكفيني هواها ... ويبري علّتي شربي لماها
وشوفي من نبيه ومن نودّه ... غزالٍ تابعٍ قلبي هواها
ورا دنياي عقبه لوّعتني ... رمت قلبي وقلبي ما رماها
غزالٍ ضيّعت عقلي، وروحي ... ولا شيٍّ من احوالي خفاها
لها بالروح، وفوادي مودّة ... أبيع الروح في دورة رضاها
تعرف انّي لها مملوك طايع ... وقلبي ما عشق زولٍ سواها
أهيم بحبّها، واخفي جروحي ... ونار الحبّ يحرقني لظاها
توقّد حبّها باقصى فوادي ... ولا اذكر ساعةٍ قلبي نساها

ملكني بالهوى عذب السجايا نظيم الدرّ منظومٍ بفاها
نحيل الخصر وضّاح الثنايا وعيني منه جاها ما كفاها
فجعني بالهوى ورقا حمامة من الفرقا تكدّر لي صفاها[1]

(١) محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، ص١١١.

هلا بنورة

شعر: وضوح

(الطاروق: الصخري مروبع)

هلا بنورة. تساوي ألف نورة ولا بد للفَنَر يجهر بنوره
أغضّ الطرف عن شيٍّ أشوفه واقول اسلم وانا له ألف نورة
على حلفٍ مضى نوفي ونافي حصيلتنا مودّة، وائتلافي
حصدنا وش حصدنا يالقوافي عذاب الناس واشياء امحظورة
أبا اكتب لك نهض قلبٍ يودّك يردّ الكلّ لكن ما يردّك
حروفي يا بشر جزرك، ومدّك رشيق الحرف ما تصعب أموره
أبا اكتب لك ولازم لك وإنّي أقوله، وبصراحة، وبتأنّي
يرافقني على ما قيل جنّي تعرفه واعتقد تقرا سطوره
على شانه ضحك صفّق زمانه وغنّى ليل داني ليل دانه
تسامى واهتدى، وغيّر مكانه كثير الضحك هل يعني سروره[1]

(١) مجلة فواصل، ع٥٤، ص٧٦، ووضوح شاعرة كويتية تنشر باسم مستعار.

٣- المسحوب

يعتبر المسحوب حالياً أشهر بحور الشعر العامي، وأكثرها شيوعاً دون منازع، وسبق أن ذكرت في هذا الكتاب أن حوالي ٨٠٪ من كامل الشعر النبطي القديم والحديث مكتوب على هذا البحر إن لم يكن أكثر، وليس لذلك أسباب واضحة، وإن كنت أخمن أن لتولده من بحر الهلالي السائد في العصور الأولى من تاريخ الشعر النبطي، وارتباطه بنظام القافيتين الذي أولع به شعراء النبط قبل عصر محسن الهزاني أثراً في هذا الانتشار بالإضافة إلى أنه بحر متوسط الطول متكون من تفعيلتي (مستفعلن وفاعلاتن) دون تعقيد.

وقد أثبت في تمهيد هذه الدراسة أن بحر المسحوب بنظام القافيتين ظهر في بدايات القرن الثاني عشر الهجري، وكان من أبرز من كتب عليه في تلك الفترة الشاعر جبر بن حزمي بن سيار، وبعض زملائه كجبينان، وخليل بن عايد، وذلك قبل مولد الهزاني بنصف قرن من الزمان.

* * *

أولاً– التام (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن)

١– يأتي المسحوب أساساً على صياغة عروضية واحدة هي (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن)، وبالتالي فهو من أشكال مرفل البحر السريع في العروض الخليلي كما في قول الشاعر محسن الهزاني:

كـريـم يـا نـوّ بـروقـه تـلالا   نـوّ ورا نـوّ، وبـرقٍ ورا بـرق

قالوا كما مبسم هيا. قلت لا لا   بين البروق وبين مبسم هيا فرق

ورغم إمكانية كتابة المسحوب بشكل القافية الأولى المهملة إلا أن ما قرأته كان دائماً على نظام القافيتين إلا في حالات نادرة لا يعتد بها، وسبق الذكر أن بعض من يكتبون على البحر الهلالي يخلطون بينه وبين المسحوب، فتأتي قصائد هلالية كثيرة مهملة الصدر يمكن اعتبار كثير من أبياتها من بحر المسحوب كما في قول راشد الخلاوي، وهو من آباء الشعر النبطي في بيت جاء على وزن المسحوب دون قصد منه بالتأكيد:

يا مـدّيٍ يـمّ الـنشامى نصيحة   من حاضرٍ منهم ومن كان غايب

بينما نجد أبياتاً أخرى من القصيدة نفسها على البحر الهلالي كما في قوله:

جلوسٍ علي بيبانها حافظينها   من الترك عدما يفتلون الشوارب[1]

* * *

* **أشكال أخرى:**

٢- ممن حاول التجديد في المسحوب الشاعر سلطان بن فرزان السهلي[2] حين ابتدع لحناً يكون صدره على المسحوب بينما عجزه قصير على صياغة (مستفعلن مس) كما في قوله:

قالوالي اطرش قلت مابي المطاريش   بـــي مـــا كــفــانـي

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط، ج١، ص٢٧.

(٢) سلطان بن فرزان السهلي شاعر عاش في النصف الأول من القرن العشرين. عاش متنقلاً بين الكويت والسعودية، وتوفي بالكويت سنة ١٩٣٩م.

أخاف اهيم بغبّةٍ ما لها قيش   والــلــيــل دانــي

٣- هناك لحن صياغته العروضية (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)، وهي صياغة تشبه صياغة بحر المسحوب زائدة (فاعلاتن) في آخر كل شطر كما في قول الشاعر بديوي الوقداني:

الاوّلة يا الله يا اللي على الأمّة رقيبي

يا غافر الزلّات تمحى الذنوب اللي عليّه

تكتب لي الجنّة ليا امسيت في قبري غريبي

مالي مهرّج غير دود القبور العامريّة[1]

٤- في الشعر النبطي طواريق لا تحسب من المسحوب، ولكنها تتشابه معه في الأصل، ومنها طاروق يعد من ألحان السامري صياغته (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن فا) أي مرفل المسحوب، ومنه قول الشاعر:

يالله ياللي كلّ الامّـة تصلّي له   حيثك رحوم تبدّل الحال باحوالي

لا واهني من قزّر اليوم والليلة   ولي صار باكر مثلهن زاد غربالي[2]

٥- هناك لحن يطابق بحر السريع في الفصحى أي بصياغة (مستفعلن مستفعلن فاعلن) كما في قول الشاعر فهد بورسلي:

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١، ص٤٩، وبديوي الوقداني شاعر من الحجاز عاش في القرن التاسع عشر الميلادي، وقد أورد أحمد الحضراوي الهاشمي في (نزهة الفكر فيما مضى من الحوادث والعبر) (القسم الأول، ص٢٣٨) هذه الترجمة لبديوي:
(بديوي بن جبران بن جبر بن هنيدي بن جبر بن صالح بن محمد بن مسفر الوقداني السعدي - نسبة إلى بني سعد - العتيبي. نزيل الطائف المأنوس. ولد بوادي النمل، وهو محل على فرسخ من الطائف سنة ١٢٤٤هـ (١٨٢٩م)، وتربى به ثم سكن الطائف لتحصيل العلم والمعاش، وكان له قريحة بالعربية. ثم نظم القريض، ولقّب بشاعر الحجاز، يعني الطائف وما علاه، فهو شاعر لطيف، ومغوار غطريف. تخضع لشعره بلابل الأغصان، وتنصت لغزله مسامع كل إنسان. اجتمعت بحضرته بالطائف المأنوس سنة ١٢٨٧هـ (١٨٧٠م)، وقبل هذه السنة لنا معه اجتماع كثير ومحاضرات لطيفة).
وللعلم فقد توفي الوقداني سنة ١٢٩٦هـ (١٨٧٩م)، وقد جمع كمال في الجزء الأول من أزهاره عدداً كبيراً من أشعاره النبطية والفصيحة ثم قمت أنا (الحديث لمؤلف الكتاب إبراهيم حامد)، فجمعت شعره في ديوان صدر قبل عدة سنوات.

(٢) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٢٣.

يا اهل الهوى دوكم سواة الهوى   في من براه الحبّ وامسى عليل
يسهر من الفرقا بيات القوى   يشكي ويسجي والمدامع تسيل[(١)]

٦- قد تقطع (فاعلن) من الطاروق الأخير، فتتحول إلى (فاعل) في طاروق سامري كما في قول الشاعر أحمد الناصر الشايع:

البارحة يوم العباد رقود   والنوم ما يطري على بالي
مجروح جرح وخاطري ملهود   يا ناس خلّوني على فالي

وفي مثل هذه الصياغة يقول المطرب خالد عبد الرحمن:

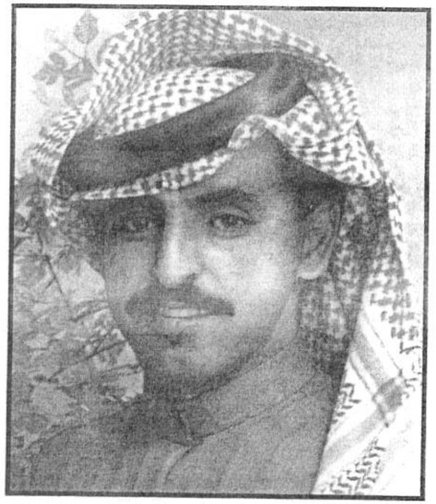
خيّرتني والموت من دونك   تعرفني ارفض فيك حرماني
واجيك شاري الموت لعيونك   هواك يالمجمول يحداني[(٢)]

٧- وفي شعر العرضة طاروق يأتي عجزه على نفس الصياغة السابقة (مستفعلن مستفعلن فاعل)، ولكن صدره قصير على صياغة (فاعلاتن فا)، وهو جميل في الغناء الحماسي كما في قول شاعر من قبيلة الدواسر:

روّح الرايح   من ديرة العوجا يخيلونه
بارقه لايح   وبله كما درجٍ يصبّونه[(٣)]

(١) وسمية بورسلي، ديوان فهد بورسلي، ص٢١٦.
(٢) مجلة المختلف، ع٩٦، ص٩٦، وخالد عبد الرحمن شاعر، ومطرب سعودي شهير.
(٣) عبد الله بن خميس، أهازيج الحرب أو شعر العرضة، الرياض، ١٩٨٩م، ط٢، ص٣٤٥.

الهندي الأحمر



شعر: سليمان المانع

(الطاروق: المسحوب)

يعني تطنّشني كأنّي ولا شين
ولا ولا وشلون ربّي حسيبي
إن كان لك ثلثه، فلي فيه ثلثين
هذا قضا.. لا تستحي يا حبيبي
أخذت منّه، وفي هواه الأمرّين
وما كان رغبة. قدّ ما هو نصيبي
دخلت له. كانن زغب هالجناحين
واليوم لاحظ. لاحظوا كيف شيبي

لا له علي دينٍ، ولا لي بعد دين
ولا هو ولد عمّي، ولا هو نسيبي
كنت اركض اصلاً بالهوى ما عَرِفْ وين
ولا ادري انّ اللي دري بي دري بي
سيفٍ هوى بالطفل، واصبحت نصفين
نصفٍ يسألني، ونصفٍ يجيبي
هنا. هنيّا. اهنيه، واحيان به هين
أركض، ومجهول الهويّة طليبي
(جرم البداوة) يدفعونه ملايين
ذلّيت اسولف قصّته، وايهَوي بي
من عام الاوّل. عالم أوّل، وثانين
والهندي الأحمر مقتفيه الصليبي
عندي قمر مثل الولد فيه بنتين
يا خي دخيلك. فكّني وش تبي بي
إن كان لك ثلثه، فلي منه ثلثين
وثلثٍ يقدّيني وثلث ايغدي بي[1]

(١) مجلة المختلف، ع١٠١، ص٥٠، وسليمان بن مانع الكره العنزي شاعر سعودي ولد سنة ١٩٦٤م، ويمتاز شعره بالعذوبة والإحساس المرهف، والمعاناة الصادقة، وبدأ النشر تحت اسم مستعار هو (الغريب).

ضاقت عليك الرحابة



شعر: سعد الحريّص

(الطاروق: المسحوب)

صحيح احبّك وانت والله تنحب　　لكن هذاك احرق فؤادي واذابه
وش غيّر الدنيا وهي جدّها لعب　　وبدّل بليل الضحك ليل الكآبة
لا اقبل عليّ بضحكةٍ تسرق اللب　　فتحت له قلبي، وشرّعت بابه
مشْي السحابة لا تريّث، ولا خب　　سبحان من خلّى النقيض يتشابه
لا والذي غيره حشا ما لنا رب　　كنّه وقف والأرض تحته سحابة
لو ما تثنّى ما دريت الهوى هب　　ترفٍ يميّله الغنج والذرابة
تفّاح فتنة في محيّاه، واعْنَب　　أجوع له واظما ظماه وشرابه
لى عضّ عنّابه وجمر الغضا شب　　في شفّته قلب البعيد اكتوى به

عين اشقرٍ ما طار صيده، ولا طب   ضاقت عليه من الرعاب الرحابة
حرٍّ يذبّ الصيد من مخلبه ذب   في نظرته عزّ وجمال ومهابة
إليا شلع كنّه حجر والسما جب   يهوي بها. كنّ الصعود انجذابه
والليل كنّ الليل في شعره يصب   شلاّل من فوق المتون انسكابه
والكلمة اللي بالهوى ما لها طب   لا انت بسما حبّه ولا في ترابه[1]

(١) سعد بن عبد الرحمن الحريّص المطيري شاعر كويتي متميز من مواليد سنة ١٩٧٠م. بدأ النشر سنة ١٩٨٨م، وبرز كصوت مهم بين شعراء جيله، وأقام عدداً من الامسيات، ولم يُصدر حتى الآن ديواناً يضم أشعاره رغم أن بعض مواقع الإنترنت قامت بجمع بعض شعره في ديوان الكتروني.

٤- الهجيني

رغم أن مسمى الهجيني تلحق به كثير من الطواريق التي ذكرت في هذا الكتاب ضمن بحور أخرى، وتحت مسميات أخرى إلا أنني أحبذ إطلاقه على بحر يعقب (المسحوب) أهمية وشيوعاً، ولي في ذلك حجة بأن معظم ما يطلق عليه هذا المسمى من نصوص يندرج تحت هذا البحر، فالهجيني لديّ هو الوجه النبطي لبحر البسيط الفصيح، وصياغته العروضية في الأصل (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وقد ازدهر هذا البحر في ظل نظام القافيتين ازدهاراً ملحوظاً، ونال انتشاراً كبيراً في ثنيات التراث النبطي.

وبحر الهجيني ينقسم إلى ما يأتي من الطواريق..

* * *

أولاً- الهجيني الطويل (الجنوبي التام): (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)

١- قد تأتي التفعيلة الأخيرة سالمة كما هي في الهجيني الطويل، وفي ذلك يقول الشاعر راشد الناهض في قلطة مع الشاعر مرشد البذال:

تغيّر الوقت، والوقفة غدا ذوقها

من دور صقر النصافي والزمان القديم

يا بو عبيّد بدينا زين طاروقها

مثايلٍ ما يغرّ بها الذهين الغشيم[١]

ومثله قول الشاعرة مباركة الثبيتية في حملة الشريف حسين على الجنوب:

جرّد لهم حاكمٍ قفّا بهم ثمّ راح   مدري على فيد والاّ حبلهم ملتوي

قالواتعدّى ورا صنعا والارض البراح   ومناظرين الحديدة يوم قالوه لي

والهجيني الطويل تكتب عليه مواويل الزهيري في الخليج والعراق بأشطره السبعة، ومن الزهيري قول حمد راشد العسعوسي:

يا زين حبك بلبّ حشاي ظلّ، وسكن

كالموس بتّت معاليق الضمير، وسكن

ما لوم منهو في هوى الخلان جن وسكن

شبه المسودن دموعه فوق خدّه وكف

يبكى على ما مضى يصفق براحة وكف

كلْما رِدت أبْطِل التذكار واسلى وكف

ما كفّ عنّي ولع ذاك الحبيب وسكن[٢]

٢- هناك طاروق على الهجيني الطويل سالم التفاعيل مع زيادة سبب خفيف في آخر كلا الشطرين كما في قول سليمان بن حاذور:

(١) مسعود الرشيدي، التحفة الرشيدية، ج٢، ص٣٢٧، وراشد الناهض شاعر كويتي راحل.

(٢) عبد الله الدويش، ديوان الزهيري، ذات السلاسل، الكويت، ص٧٧.

قم يا حبيبي وروحي نبعد الهم عنّا

عطني كلامٍ يوسّع خاطري واتمنّاه

وانت السبب في هواجيسي وما صار منّا

مثل الكسير المجبّر حيّره قلّ ممشاه[١]

٣- قام الشاعر فهد عافت بكتابة قصيدة يأتي صدرها على الهجيني الطويل سالم التفاعيل بينما عجزها يزيد سبباً خفيفاً في آخره، وذلك في قوله:

هذا القلم وش كتب هذا القلم وش محا

في ايديّ رعشة ولا ظنّي على شيّ قاوي

حبيبتي قرّبي. هاتي يدينك. صحا

في داخلي طفل مرّي به حمام وغناوي[٢]

٤- أما الأكثر شيوعاً في الهجيني الطويل أنه يأتي مقطوع التفعيلة الأخيرة بحيث تتحول (فاعلن) إلى (فاعل) كما في قول الأمير خالد الفيصل:

من بادي الوقت هذا طبع الايامي   عذبات الأيام ما تمدي لياليها

٥- من الطواريق التي تختص بها القلطة طاروق يسمى (الحنيفي) نسبة إلى شاعر ابتكره يدعى (حنيف) يعتمد في صدره على صياغة (مستفعلن فعلن - مستفعلن فعلن) بينما عجزه على صياغة الطاروق السابق، وبنظام تقفية خاص كما في المثال الآتي:

(١) محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، ص١٠٧.

(٢) مجلة فواصل، ع٤٧، ص٨٠.

من صافي النيّة. سلام رديّة   والملعبة صافية والليل قافيها

من خاطرٍ صافي. حيّيت يا سنافي   والملعبة شدّها ليّاك ترخيها[١]

٦- قام الشاعر فهد بورسلي بتطوير الصياغة السابقة، فجعلها: (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن) على الشطرين كليهما كما في قوله:

يا ناس دلّوني. درب السنع وينه   ما شوف لي مرقا. من بير الأهوالي

من صدّ مظنوني. وخلّي بلا دينه   يجاوب الورقا من ضيقة البالي[٢]

ويلاحظ في الطاروقين السابقين أن الشعراء لجأوا للتقطيع بالقوافي الداخلية لتلافي النشاز الذي يحدث في البيت بسبب تجاوز ما تحتمه الصياغة الأصلية للبحر في الشعر النبطي من الإبقاء على التفعيلة الثانية في الشطر سالمة دون قطع.

٧- تجدر الإشارة إلى أن بعض الشعراء قد يمزجون في الهجيني الطويل بين الصياغة سالمة التفعيلة الأخيرة في أحد الأشطر بينما يكون الشطر الثاني مقطوع التفعيلة الأخيرة، وتتضارب الآراء حول أحقية الشاعر بهذا المزج النادر الاستخدام كما في قول الشاعر مساعد الرشيدي:

عشقك سوالف مطر جاب الوسم طاريه

لى جابتك ليلة الفرقا على بالها

تبغي ندلّك ندل. تبغي نتيه انتيه

الناس ما شيّ غير رضاك يحلا لها

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٣٦.

(٢) وسمية بورسلي، ديوان فهد بورسلي، ص٢٢٩.

* * *

ثانياً- المجزوء (مستفعلن فاعلن مستفعلن)

٨- قد يأتي الشعر على صياغة مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن) كما في قول الشاعر عبد الله اللويحان مرفلاً التفعيلة الأخيرة:

لو كلّ من يلبس اللبس الرهيف   مثلك فلا طاح قدره يا سلام

لا تحسب انّ الهوى حمله خفيف   راعيه ممروض من كثر السقام[١]

٩- مما يعد من المجزوء طاروق صياغته (مستفعلن فاعلن مستفعل)، وجاء ذلك في قصيدة للشاعر القطري سعيد البديد يقول منها:

وقف. يأشر برمشة عينه   خوفه من الواش والعدواني

اللي ملكني هواه وزينه   ملكة مدينٍ مع الديّاني[٢]

١٠- وقد يرفّل الهجيني المجزوء بسبب خفيف في التفعيلة الأخيرة من الشطر لتصبح صياغة الشطر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فا) كما في هذه السامرية التي تغنى بها الفنان محمد عبده:

السيل يا سدرة الغرمول يسقيك   من مزنةٍ هلّت الما عقربيّة

ياكثر ما جيت ساري في حراويك   عجلٍ واخاف القمر يظهر عليّه

* * *

(١) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، ص٩٢.

(٢) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٢٧٢، وسعيد البديد شاعر قطري معروف توفي سنة ٢٠٠٠م.

ثالثاً– الهجيني القصير (الشمالي): (مستفعلن فاعلن مستف)

١١– أما الهجيني القصير أو (الشمالي)، فصياغته العروضية هي (مستفعلن فاعلن مستف)، وبذلك يعتبر من بحر البسيط مجزوءاً محذوذاً، وهي صياغة من صياغات البيت المخلع[١]، وكذلك يمكن اعتباره مساوياً لمرفل بحر المجتث، وصياغته هي (مستفعلن فاعلاتن فا)، وإن كنت أرجّح الصياغة الأولى لكونه مولداً من الهجيني المجزوء حسبما أرى.

ومن أمثلة الهجيني القصير قول الأمير عبيد الرشيد:

يا حمود أنا عارضي شابي   طرد الهوى جزت أنا منّه
ياكود وضّاح الانيابي   هذاك منّي وانا منّه[٢]

والهجيني القصير يسمى في الحجاز (الكسرة)، ولا يتجاوز في الغالب البيتين والثلاثة، ومنه قول أحدهم:

يا سيد هلّت ليالي العيد   واحنا الذي ما تصالحنا
ما هي شروط الهوى يا سيد   الناس في عيد إلاّ احنا[٣]

ومنه هذه الكسرة التي تغنى بها الفنان السوري المعروف فهد بلان، وهي للشاعر علي بن مدهون:

سمسمتني يا قليل الخوف   وانا معك صافي النيّة

---

(١) المخلع أمر يحدث على مجزوء بحر البسيط بعد خبنه وقطعه أي إلغاء الوتد الأخير منه ليصبح على صياغة (مستفعلن فاعلن فعولن)، وهي صيغة أقرب ما تكون للهجيني القصير.

(٢) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج١، ص٣٠٤، وعبيد العلي الرشيد الشمري فارس وأمير كان عضد أخيه عبد الله في تأسيس حكم آل رشيد بحائل، ومعاركه وأشعاره معروفة، وقد توفي مسناً سنة ١٢٨٩هـ (١٨٧٢م)، وقد قمت بطباعة ديوانه محققاً.

(٣) مجلة التراث الشعبي (إصدار خاص عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون)، ١٩٩٠م، ص٥١.

تنظر لغيري وعيني تشوف   عقبت في القلب ناريّة[١]

١٢– قد ينقص الهجيني القصير سبباً خفيفاً، فتصبح صياغته العروضية: (مستفعلن فاعلاتن)، وهو بذلك يطابق بحر المجتث من بحور الخليل مما قد يخرجه من مسمى البسيط، ومنه قول الشاعرة رسوا المفرجية:

هرجه حديثه يسلّي   ريقه يداوي السقاما
شربة حليبٍ يزلّي   من نابيات السناما[٢]

١٣– قد ينقص الطاروق السابق سبباً آخر لتصبح صياغته العروضية (مستفعلن فاعلن)، وهي صياغة نادرة الاستخدام على مشطور البسيط كما في قول الأمير ماجد الحمود الرشيد في لحن سامري (لاحظ اختلاف قافية العجز، وهو خطأ فادح نبطياً):

يا دار وين الحبيب   اللي سلامه هلا
عيّى القمر لا يغيب   وصويحبي ما سرا

١٤– هناك من الشعراء من جمع بين الطاروقين السابقين، فكان الصدر على صياغة (مستفعلن فاعلاتن)، والعجز على صياغة (مستفعلن فاعلن) كما في قول الشاعر الإماراتي محمد السويدي:

يكفي صدودك معايا   والسخرية والجفا
في حين حالف سوايا   منك الهوى والوفا[٣]

---

(١) مجلة فواصل، ع٤٠، ص١٠٦.

(٢) محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، ص٦٩.

(٣) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٢٤٥.

* * *

رابعاً– المجرور: (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

١٥– لدى أهل الحجاز لحن شهير يسمى (المجرور)، وصياغته العروضية (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، وألحقته هنا بالهجيني لأنه من الممكن أن يقطع عروضياً على الصياغة الآتية: (مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فا)، ومن هنا يمكن اعتباره من مولدات الهجيني، ومن أمثلته قول الشاعر عطية الصانع:

والله انا ما ذكر لي في المناحي غير نجمين

نجم الثريّا ونجم سهيل ما غيره نجومي

يا ناس من غيّر اسمه في العرب ما مذهبه زين

ما اخبلك يا طابع الميزر فرنجي وورومي[١]

١٦– قد ينقص المجرور سبباً خفيفاً في آخر العجز فقط لتصبح صياغته (مستفعلن فاعلن مستفعلن) بينما الصدر صياغته كالطاروق السابق كما في المثال الآتي للشاعر عبد الله اللويحان:

الله يقبلك يا بستان من بدّ البساتين

فيك الثمر مال يبقى من زمان اليا زمان

مشكل النبت ميواته تشوق وتعجب العين

أشكل نباته جروس الهيل غير الزعفران[٢]

---

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١٥، ص١٥٢.

(٢) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، ص٥٨.

١٧– هناك من الشعراء من غيّر في لحن المجرور الأصلي، فزاد في آخره وتداً كما هو الحال في قصيدة لأحمد الناصر الشايع جاءت على صياغة (مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن) في كل شطر يقول منها:

يا عيني اللي لها دور السنة ما تهتني بالمنام

كشف عليها الطبيب، وحيّرت فكري وفكر الطبيب

يقول: عينك مرضها كنّ له خمسة عشر عام

والله فلا ادري تطيب من الدوا، والاّ بعد ما تطيب[١]

١٨– للشاعر القديم بديوي الوقداني طاروق اعتبره محمد سعيد كمال في أزهاره من ألحان المجرور، وقد استخدم في صدره ذات الصياغة الواردة في الطاروق السابق للشايع بينما جاء العجز قصيراً على صياغة (مستفعلن فاعلن)، وذلك في قوله:

يا بارقٍ لاح في القطر اليماني بات نوّه يقود

دنّ الرعـــــد وامطـــــرا

سيّرت اخيله وعيني ساهرة يوم الخلايق رقود

والفـــكر ما غيّـــرا[٢]

---

(١) مجلة الغدير، ع٤١، ص١١.

(٢) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١، ص٤٩.



مرتاح أحبك

شعر: الأمير خالد الفيصل

(الطاروق: الهجيني القصير)

مرتاح احبك، ولا علّمت … حتّى انت عيّيت أبيّن لك
والبارحة يوم انا سلّمت … شكّيت لو عيني تدلّك
برقٍ لمع في العيون وخفت … مواجع القلب توصل لك
عساك في ناظري ما شفت … كيف المعاليق يومن لك
من خوفتي لا احترق جنّبت … هربت من شمسك لظلّك
أخشى عليك الهوى لو طحت … ما تلّني يمّك يتلّك
أبي قليلك ولا حصّلت … بعضك تركني مع كلّك
ما ادري صواب أو خطا ما قلت … إنّك حبيبي، و انا خلّك[1]

(١) خالد الفيصل، الديوان الثالث، الرياض، ١٤١٧هـ، ط١، ص٥٨.



شاعر

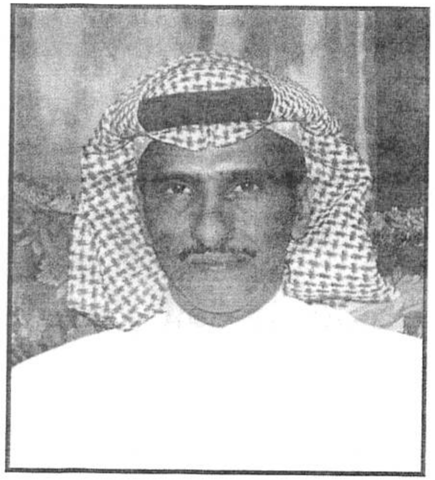
شعر: الأمير بدر بن عبد المحسن

(الطاروق: الهجيني الطويل)

حبيبتي من هو غيرك قد عشق فكره … طيف، وخيال ونحولٍ يكسر الخاطر
ما حذرّك عاذلك من غيّه وسحره … ما قال قلبه خراب، وموسمه باير
لا بُرّ في دفتره لا شهد في حبره … لا ضيّ في غربته متبعثر، وحاير
كنّي سمعتك، وكلّ العين منتشرة … دمعٍ صرختي ما بين السيف والحافر
لا تذبحونه ألم وان طال به عمره … فاق بخياله جمال الماضي والحاضر

اللي طعنتوه خلّوا شبر في صدره
يلقى به العشق وقت يقيم ويسافر
الكوكب اللي تقول الناس يا صغره
من كثر ما هو بعيد، وشوفهم قاصر
لا تحسدونه خذا من خبزكم كسرة
للجوع، واعطي شباب القلب، والناظر
اللي قليله قليلٍ فاض من كثره
واللي كثيره قليل الجوهر النادر
أصابعه وان حسبتوا كلها عشرة
واصابعه، وان حسبتوا مالها آخر
في كلّ أرضٍ حفر وديانها ظفره
وفي كلّ صخرٍ بياض عظامها نافر
كل ما انجرح شعّ نزفه واشتعل فكره
وكل ما بكى كلّ دمعةٍ تولد بشاعر[1]

(١) مجلة المختلف، ع١٠٥، ص٩٩.



البندق الهندية

شعر: نايف صقر

(الطاروق: الهجيني الطويل)

يا وارد الهند. لك زند وظهر واقْصُبَة
لو باد معدنك واصدى وانجرح لك خشب
حديدك اقفى شبابه، والبطا شيّبه
وسرى الدجى في جرابك لين خدّك شحب
كنتي قلايد، وذيك المعضلات ارقبة
وف عظامها كنتي الكردة، وحدّ الحدب
راعيك ياما الخلا داسه معك واضربه
فديار الاجناب: مطراش، ولزوم، وندب

صوتك يشقّ اللحم عابس ورمح اطربه
يجرح في رجفتك سوّ البلا، والعطب
وان سال دمّ الجروح من الصويب اشربه
ما ثار منك، وتمزّع من زراق اللهب
يا الطيّبة في زمان الخوف والمسغبة
يا شبعة الذيب عن جوعه ورزق العضب
المسعد اللي فرج ربّه عسير اكُربه
يوم انتفاض اليدين الخايفة، والركب
باللي سواتك ليا حلّوا قطين اعربه
قومٍ نهار التناخي يفعلون العجب
ملحك، ونار عبرودك فكاك انشبه
لى هيّجوا بك هل البندق يدين وهدب[1]

(١) مجلة المختلف، ع٩٤، ص٨٦.

٥- المديد (النبطي)

المديد بحر مختلط صياغته العروضية: (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، ولم يستخدمه أهل الفصحى في الغالب إلا مجزوءاً، ولكنه في العامية يمكن أن يأتي تاماً أو مجزوءاً أو مشطوراً أو ترفّل تفعيلته الأخيرة أو يحذف منها، وللشعراء في ذلك صور متنوعة رصدنا منها الآتي:

* * *

أولاً– التام (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)

١- هي الصياغة الكاملة للمديد، وتأتي كما في عرضة قديمة للشاعر إبراهيم بن محمد القاضي يقول منها:

عاشقين الجود يا من يبي يفعل صنيع
يبذل الغالي، ونجزاه عشر امثالها
ما يفكّ الدار بالضيق هرجات الشفيع
بالسيوف الصارمة طوّعوا عيّالها
النفوس الغالية جالبينه للمبيع
دون بيضٍ سترها الله ثمّ رجالها

ومثله قول الشاعر خلف العتيبي:

يا وطنّا يا وطنّا عمت عين الحسود   ما تهزّك لا زوابع ولا غدر اعْمَلا

يا وطنّا لا تزعزع وحنّا لك جنود   البلا نصبّ فوقه مَقابيس البلا

٢- ممن زاد على الصياغة السابقة سبباً خفيفاً في آخر الشطر الشاعر فهد دوحان في قوله:

لا حشا ما عدت خلٍّ يجيبنّه عيوني

لا يديك ادفى ولا عادت عيونك فتونة

يوم فاضت بك عيوني غَرَقْت وقلت هوني

مير يوم استبرد القلب لدّت بك عيونه

٣- غَيَّرَ في المديد من كتب قصائد على صياغة: (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعل)، وهو الشكل التام بعد قطع التفعيلة الأخيرة، ومثال ذلك قول الشاعر حمد المصبح:

نور عيني هزّ قلبي بحسن اوصوفه   ليت منهو لامني في جماله يدري

شدّني له دعج عينه وحلو اكنوفه   جاهلٍ حيّيت شوفه وانا من صغري[(١)]

وكتب على هذا الطاروق سابقاً الشاعر فهد بورسلي في قوله:

يا غزالٍ عقب عرفي جفل عن بيته   وابتعد عنّي وانا توّني مشتاقي[(٢)]

(١) مجلة قطوف الإماراتية، ع١٦، ص٥٢.

(٢) وسمية بورسلي، ديوان فهد بورسلي، ص٢٢٦.

* * *

ثانياً- المجزوء (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

٤- قد يأتي المديد مجزوءاً صياغته: (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) كما جاء في لحن يستخدم غالباً في شعر العرضة، وفي ذلك يقول الشاعر إبراهيم بن محمد القاضي في عرضة سنة ١٣٢٢هـ (١٩٠٤م):

دارنــا دينــك علينــا نحلّـه   بالسيوف الصارمة من عدانا

كيف نرضى بالمهون ومذلّة   والله الخابر عماها عمانا[(١)]

٥- قد ينقص المجزوء سبباً خفيفاً على صياغة (فاعلاتن فاعلن فاعلا) كما في عرضة للشاعر فهد بن دحيم:

مــزنــةٍ تــسـبـل همـاليـها   الغضب يوم استهلّت تسيل

كــلّ مــن طـالـع مخـايـلـها   من سيوف الهند عقله يزيل[(٢)]

٦- قد يزاد على صياغة المجزوء سبب خفيف لتصبح (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فا) كما في قول الشاعر سعد بن جدلان الأكلبي:

الصداقة عندنا ذخر وطماعة   صحبةٍ ما هي بصحبة تمتّاعي

حدّ جدّتها على البرق لمّاعة   وان خذت يومين مفعولها ضاعي[(٣)]

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج١، ص٣١، وإبراهيم القاضي هو نجل الشاعر محمد العبد الله القاضي شاعر عنيزة الكبير، ولإبراهيم مخطوط تاريخي طبع مؤخراً في (خزانة التواريخ السعودية)، وتوفي سنة ١٣٤٦هـ (١٩٢٧م).

(٢) عبد الله بن خميس، أهازيج الحرب، ص٥٥، وفهد بن دحيم النفيسة شاعر من أهالي الرياض. قاتل إلى جانب الملك عبد العزيز، وتوفي سنة ١٣٦٤هـ تقريباً.

(٣) سعد بن جدلان الأكلبي، سمان الهرج، الرياض، ١٤١٧هـ، ص٨٩، والأكلبي شاعر في عقد الستينيات من العمر حالياً يمتاز بموهبته الفطرية، وجزالة اللفظ، والتصوير في شعره.

وأيضاً في قول الشاعر سليمان الهويدي:

ليت من يدري عن الزين وشلونه　　فاقده من مدّة ايام ما جاني

طمّنوني عنه ياللي تمرّونه　　جعل سيد البيض ماهو بمرضاني[1]

* * *

* <u>طواريق أخرى:</u>

٧- ممن زاد أيضاً على الصياغة التامة للمديد الشاعر عبد الله بن صقيه التميمي في قوله مادحاً الملك فيصل بن عبد العزيز آل سعود حيث جاءت أبياته بصياغة هي (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن):

عن حياض الدين بالسيف الاملح نسل وايل يذودي

طالبٍ للعلم يعطيه راتب، والمساجد تبنّى

والديار المجدبة ما تركها حدّ فيها سدودي

والمدارس بالمدن، والقرايا كلّها فتّحنا[2]

---

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٢٥، وسليمان بن صالح الهويدي العنزي شاعر كويتي معروف قام بتقديم برامج البادية في تلفزيون الكويت لفترات طويلة، وتوفي في ١٩ يوليو ٢٠٠٠م.

(٢) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٣٢٤.



ناقتي. يا ناقتي

شعر: ناصر الفراعنة

(الطاروق: المديد)

ناقتي يا ناقتي. لا رباع ولا سديس
وصلّيني لابتي من ورا هاك الطعوس

حايلٍ رابع سنة من خيار العيس عيس
خفّها لى درهمت كنّه بالنار امحسوس

في دجى خالي خلا. لا حسيس ولا نسيس
تدوخك من شدّة البرد طقطقة الضروس

في عيوني يكفخ الطير، ويطيح الفريس
وانتهض جسّاس من دون خالته البسوس

في خفوقي فرخ جنيّةٍ يضرس ضريس
يوم اورّدها هجوسٍ، واصدّرها هجوس

ديرتي دار ابن ضاري وابن غثلم جريس
ديرة اللي دوّجوا في فيافي نجد جوس
ديرتي يا بنت شيخٍ، ومعدنها نفيس
عيطموسٍ دونها دثّرتني عيطموس
جادلٍ مطرق جسدها مع الغربي يميس
طينةٍ من تربة الخلد والدم امْحَموس
نقّشت خمسٍ من الخمس في يوم الخميس
ليت شعري ما أرادت بهذا دختنوس
كم تمنّى إن معه مثلها فتنة ابليس
كان يمكن قد قلب نصف أمّتنا مجوس
كن دماث الصدر منها كنيسة أو كنيس
صومعة رهبانٍ ديرٍ يؤدّون الطقوس
آتقوّس مع تقوّس نواهدها، واقيس
قبّتينٍ قاب قوسين: قوسٍ جنب قوس
خصرها يحكي لنا واقع القوم التعيس
وردفها عن غطرسة بوش يعطينا دروس
وبالرغم من قصرها ما يجالسها جليس
تصبح اطول نسوة الأرض في وضع الجلوس

العروسة: ما تبي غير ابو تركي عريس
العروسة نجد ما هيب حيّ الله عروس
نجد بنت المجد ونسة مونّسة الونيس
ما عسفها الاّ معزّي ضحى اليوم العبوس
كلّ اهل نجدٍ هلي: من أجا حتى الخميس
في ذراهم بالتجي عن مجفّفة الرسوس
عيشتي ما بين اسودٍ، ولو ماني رئيس
خير من كوني رئيساً على شلقة تيوس
ليس عيباً إن خدعني بمكره كلّ هيس
لانّ ما يفهم بمكر الهيوس الاّ الهيوس
مصطفى في مأدبة عمّه (البابا لويس)
كبّر اللقمة تحت ضوء حمراء الكؤوس
وطسم حدّتها على حائط المبكى جديس
يوم شقّت ثوبها بنت عفّارٍ شموس
سيّدة هاك القصر. أسمها الأول (لميس)
دونها سمر الحناجر بترها حدّ موس
قسقست لاحرارهم: قيس قيس وقيس قيس
والبستهم من مهانتهم انواع اللبوس

بين خدعة كعب اخيلٍ ومولد أدونيس
درّسونا الآلهة، والمدرّس هوميروس
ويش لاقوا من قناة السويس اهل السويس
وويش لاقوا من تلمسان قومٌ من سنوس
كلّهم من شدّة الجوع راحوا خندريس
بين غيبوبة مخدّر، وصحوة عرق سوس
ثورةٍ راحوا سببها بتوع الأتوبيس
وش نبي فيها، وهي ما تهزّ الاّ الغروس
آفة المرء اثنتان: ألف كاس، وحبّ كيس
والنفوس اليا بغيت اتعرفها: أرم الفلوس
ينكشف زيف الشعارات الى حمي الوطيس
ترجع الأذناب أذناب وتبقى الروس روس
صدق لى قال العرب: ما يحوص الاّ الخسيس
ولا يوطّي الروس شيٍّ مثل ضعف النفوس(١)

(١) ديوان شاعر المليون، الموسم الثاني، ص٦٩.

نحمد الله



شعر: عبد الرحمن بن صفيان

(الطاروق: مجزوء المديد)

نحمد الله جت على ما تمنّى	من وليّ العرش جزل الوهايب
خبّر اللي طامعٍ في وطنّا	دونها نثني إلى جت طلايب
واجد اللي قبلكم قد تمنّى	حربنا لي راح عايف وتايب
يا هبيل الراي وين انت وانّا	تحسب انّ الحرب نهب القرايب
لي مشى البيرق فـ زيزومه انّا	حن هل العادات واهل الحرايب
كان ما نجهل على اللي جهلنا	ما سكنّا الدار يوم الجلايب
ديـرة الإسـلام حامينه انّا	قاصرينٍ دونها كلّ شارب(١)

(١) عبد الله بن خميس، أهازيج الحرب، ص٢٢٢، والصفيان شاعر سعودي توفي في ٦ إبريل ١٩٩٢م، ولاحظ أنه تجاوز في البيت الأخير ما ألزم به نفسه طوال القصيدة في قافية العجز (الياء والباء).

٦- الممتد (النبطي)

ربما يحق لنا اعتبار هذا البحر من غرائب الشعر النبطي في مجال الأوزان حيث أنه من البحور المهملة في الفصحى، ولم يحدث أن استخدم فيها بجدية لعدم غنائيته، وخروجه على بحور الخليل الستة عشر، فهو مقلوب بحر المديد، وصياغته العروضية هي: (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، ولكن شعراء النبط استخدموه بكثرة، وفجروا أنغامه، وصار أحد أحلى بحورهم، ويكثر استخدام الألحان (الطواريق) المتفرعة من هذا البحر في مجالي السامري، والعرضة، والشائع من طواريق بحر الممتد ما رصدناه فيما يأتي.

* * *

أولاً- التام (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

١ – تأتي بعض الطواريق على الصياغة التامة لبحر الممتد (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) دون حذف كما في قول أحد الشعراء:

والله انّي على الهزعة غليل الضماير
لو ذلولي من المطراش وانٍ جهدها
يا عشيري ترى لولا العيون النظاير
كان جيتك على الوجنا الوحيدة وحدها[١]

(١) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ص٣٩٢، وأستاذنا ابن خميس – يرحمه الله– عد هذين البيتين من شعر الهجيني، ولا أوافقه في هذا الرأي، ولكن موضوع الأبيات يشبه موضوعات الهجيني لا أكثر.

ويستخدم هذا الطاروق في شعر القلطة أيضاً كما في قول أحدهم:

يا سلامي عليكم كل سموا قبيلة

قلتها من صميم الجاش، والعالم الله

وين راح القبيل اللي ينومس قبيله

ما ربطنا عليها شاش، والعالم الله(١)

٢- قد يحدث الحذف على أحد الشطرين كما في قول الشاعر نايف صقر في حذف السبب الأخير من العجز لتصبح صياغة البيت: (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلا):

حوّل الليل عن خيل السهر ما رقدنا

أوّل الصيف فرقا واخر الصيف هم

انتهى الليل الاول وانتحى الليل الادنا

ما اقشر الحظّ ما في وجه الايام دم

٣- قد يحدث العكس بأن يقع الحذف في الصدر فقط بينما يأتي العجز كاملاً كما في قول الإماراتية نداء الليل:

ساري الليل والله ودّي اسأل سؤال

وين عينه حبيبي عن مدامع عيوني؟

هل حياته عيوني سايرة للزوال

كيف حاله علامه مبعدٍ عن سكوني(٢)

(١) مجلة سيوف، ع٨، ص٥٣.

(٢) غسان الحسن، الشعر النبطي، القسم الأول، ص٣٤٧، وسبق الذكر أن (نداء الليل) اسم مستعار لشاعرة إماراتية.

٤- قد يأتي البيت بصياغة (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلا) بعد حذف السبب الأخير من كلا الشطرين كما في قول الشاعر عبد الله اللويحان:

يا سلامي عليكم عدّ نوٍّ يقود

ردّةٍ من ضميري زان ترتيبها

يا رفيقٍ على الرفقات ما انت بجحود

كلّ ما اقفيت رفقتنا تحامي بها(١)

٥- في طاروق آخر تتحول (فاعلاتن) في آخر الشطر إلى (فاعل) بعد بترها كما في قول الشاعر حمود الناصر البدر:

يا عريب المجاني سايفت حالي ما بقى الاّ شلايا العمر تومي به

ما بقى الاّ خيالٍ ناحلٍ بالي كلّ يومٍ يعيدنّه لواهيبه(٢)

وهو طاروق يستخدم في العرضة أيضاً حيث استخدمه محمد العوني في قوله:

راكبٍ فوق حرٍّ يذعره ظلّه مثل طيرٍ كفخ من كفّ قضّابه

ما حلا فزّته والخرج زاهٍ له والميارك على متنه تثنّي به(٣)

وكذلك في عرضة لعبد الله الصبي:

آتغيشم، وانا لي مقصدٍ ثاني واذخر القيل عندي لين جا. حلّه

(١) مجلة سيوف، ع٨، ص٥٣.

(٢) عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، ص١٤.

(٣) عبد الله الحاتم، ديوان محمد العبد الله العوني، ص٧٧.

وان مشى الجمع دوّرني وتلقاني   في ذرا بيرقٍ ريمات يبرن له

* * *

ثانياً– المجزوء (فاعلن فاعلاتن فاعلن)

٦– تأتي بعض الطواريق بعد تجزئة الممتد من تنوعات الشكل الأساس على الصياغة: (فاعلن فاعلاتن فاعلن) كما في قول الشاعر محمد بن لعبون:

يا علي صيح بالصوت الرفيع   يا مَـــرَه. لا تـذبّيـن القناع

٧– كثر استخدام تقطيعات هذا البحر في ألحان العرضة كما في قول محمد العبد الله العوني على نفس طاروق بيت ابن لعبون الأخير مع زيادة سبب خفيف في آخر العجز:

يـا نـديبي علـى حمـراً ردوم   حرّةٍ له ثلاث اسنين حايل(١)

واستخدمت الصياغة الأخيرة في أغراض غير العرضة أيضاً كما في قول الشاعر فهد عافت من قصيدة له:

نصف وجهي هجير ونصف ظل   وانت غالي، وطبع الحبّ كافر

بعض منّي يخاف انّـك تظّل   وبعض منّي يخاف انّك تسافر(٢)

٨– من الصياغات الزائدة سبباً خفيفاً في كلا الشطرين هذا الطاروق للشاعر ضيدان المريخي، وصياغته في الشطر الواحد (فاعلن فاعلاتن فاعلن فا):

(١) عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، ص١٠٣.

(٢) مجلة المختلف، ع٨، ص٧١، والقصيدة منشورة في العدد دون اسم شاعرها، وهي لفهد عافت دون شك، وقد ألقاها في بعض أمسياته، ولكنه ارتأى نشرها في المجلة التي كان يديرها في ذلك الوقت دون تذييل بالاسم.

وين اوّدي تهاني فرحة العيد   من يبادلني الفرحة تهاني

جيت ادوّر سلام ولا لقيت ايد   لابسٍ ثوب عيد، ولا كساني(١)

وهذا الطاروق قديم كتب عليه شاعر عنيزة الكبير محمد العبد الله القاضي المتوفى سنة ١٢٨٥هـ (١٨٦٨م) في قوله:

صاح يا صاح: للفرقا غرابة   والحبيب انتحى بالعون عنّي

أشهد انّ المحبّة والصبابة   من بلاوي الزمان اللي بلنّي(٢)

واستخدمه الشاعر محمد العوني في العرضة عندما قال:

دار. ما هي سواليف المراوى   اهجعي جاك شيّال الجنايا

جاك نجمٍ على النمرود عالي   فرز الابطال زيزوم الطنايا(٣)

* * *

ثالثاً– المشطور (فاعلن فاعلاتن)

٨– الصياغة العروضية للمشطور هي: (فاعلن فاعلاتن)، وجاءت في عرضة لمحمد الصغيّر يقول فيها:

نحمد الله جميلة شيخنا. صار منّا

(صالحٍ)، والقبيلة من سلايل مهنّا(٤)

(١) مجلة المختلف، ع٣٤، ص٧٦، وممكن أن تقرأ هذه الصياغة: (فاعلن فاعلاتن فاعلاتن)، ولكنني استبعدتها لعدم مطابقتها لأصل خليلي.

(٢) عبد الله الحاتم، ديوان محمد العبد الله القاضي، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٤م، ط١، ص٣٧.

(٣) عبد الله بن خميس، أهازيج الحرب، ص٢٣.

(٤) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، ص٩٥.

٩- كما يمكن أن تنقص الصياغة الأخيرة سبباً خفيفاً في أحد الشطرين كما في أحد طواريق العرضة لتصبح (فاعلن فاعلا) في العجز، وتقترب من المتدارك كما في قول أحدهم:

دارنـــــا يـــا جـمـيـلـة   جـــارهـــا مـــا يــضـــام
كـــم حـــمــيـــنـا دبـيـلـة   يـــوم ثـــار الــعــســام[(١)]

١٠- يمكن أيضاً أن تزاد صياغة المشطور سبباً خفيفاً في العرضة لتصبح (فاعلن فاعلاتن فا) في كلا الشطرين كما في قول الأمير زامل السليم:

حـــيّ شـيــخٍ لـنـا لافـي   جــاي بـالـصلـح يـسـعي بـه
جــاب عــلــمٍ ولــه قـافـي   مــبــهــمـاتٍ لـوالــيـبـه[(٢)]

* * *

* طواريق أخرى:

١١- من المطوّلات التي قد يحق لنا إلحاقها بهذا البحر طاروق طويل صياغته للشطر الواحد هي: (فاعلن فاعلاتن فاعلاتن. فاعلن فاعلاتن فاعلاتن)، ويكثر استخدامه لدى شعراء الحجاز الذي يولعون بالطواريق الطويلة كما رأيت، ومن تلك الصياغة قول الشاعر بنية العبد الزايدي:

كنت اريد الهوى وانشد عن اهل الهوى ويش الهوى واضرب عطوفه
والعشيّة طويته مثل ما تطوى جبال المروس مع المجرة

---

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٥٦.

(٢) عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، ص٨٧، وزامل السليم شاعر، وأمير بلدة عنيزة في أوائل القرن الرابع عشر الهجري، وقتل في معركة المليداء سنة ١٣٠٨هـ.

راحت ايامنا، واقفت كما زولٍ غدا، واندرق ما زدت اشوفه
ما أبي غير هجرة مترف الأقدام صفوا يحسّبها مقرّه[(١)]

وهذا الطاروق استخدمه عبد الله اللويحان، وسماه (الطرق العسير)، وذلك في قوله:

هاضني مرقبٍ عدّيت في عالي فروعه عصر، والشمس حيّه
ساقني سايق الاقدار لين الساق عدّى براسه من عذابي
آه وا عبرةٍ كنّيتها ما ابديتها في حشا روحي خفيّة
مثل عبرة يتيمٍ ينزرونه نزر، والنزر هضّام الشبابي[(٢)]

١٢- جاء الشاعر عبد الله اللويحان، فأنقص من الطاروق السابق (فاعلاتن) من كل شطر، وألف هذا اللحن الذي اعتبره من (الالحان العسيرة)، وصياغته العروضية هي: (فاعلن فاعلاتن. فاعلاتن. فاعلن فاعلاتن)، ومما قال اللويحان في هذا اللحن:

هاضني مرقبٍ باديه صبح وعصر، والليل جاني
ما تحدّرت من ملموم راسه كود بالخرمسيّة
يوم اعدّي طويل الحيد مشقيني تغيّر زماني
آه وا بكرتي ضاعت فوات الحرص غصبٍ عليّه[(٣)]

١٣- هناك من زاد على الطاروق الأخير (فاعل) في آخر الشطر،

---

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج٢، ص٣٧.

(٢) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، ص٩٥.

(٣) عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، ص٩٤.

فصارت صياغة شطره: (فاعلن فاعلاتن فاعلاتن. فاعلن فاعلاتن فاعل) كما في قول الشاعر سليمان بن شريم:

يا هل الفاطر اللي فوقها من كلّ دشنٍ جديدٍ غالي
سلّموا لي عليه اليا لقيتوا صاحبي يا هل المامونة
عاش من ناشني من عشرته هملول صيفٍ حقوقٍ يالي
ربّعت منه وديان الضماير، واستتمّت، وهي مصيونة[1]

(١) بندر الدوخي، ديوان سليمان بن شريم، ص١٥٨، وسليمان بن ناصر الشريم من بني زيد شاعر من الطبقة الأولى بين شعراء النصف الأول من القرن العشرين الميلادي. ولد سنة ١٣٠٥هـ (١٨٨٨م) في عين ابن قنور بالقصيم، وتوفي سنة ١٣٦٣هـ (١٩٤٤م).

فتنة الحفل



شعر: فهد عافت

(الطاروق: الممتد)

فتنة الحفل زيدي مشيتك بختَرَة   كل خطوة بروق وكل لفحة صهيل
باقي بين عقلي والجنون اشعره   اقطعيها يا شينه عاشقٍ مو هبيل
خلّي الأرض تاخذ شكل غير الكرة   خلّي النار تاخذ رمز غير الفتيل
من غدا الليل شعرك قلت انا بسهره
من غدا الصبح وجهك قلت ما لي مقيل
ارقصي بين حدّ الذنب والمغفرة
ارحلي في سكونك واسكني في الرحيل
ارجفي كنّك الما فزّته احجره   واثبتي كنّك الفضّة بعين البخيل
وانحني مثل غصنٍ في طرفه اثمره   واوقفي مثل فزعات بدويٍّ أصيل

والفحي علّمينا: كيف تقدر مَرَة　　　تزرع الليل صبح وتزرع الصبح ليل

في عيونك سوادٍ يستحيل اخره　　　كامنٍ في بياضٍ أوّله يستحيل

واحدٍ تخزرين، وما يجيك اخبره　　　أشهد انّه عزيزٍ، واشهد انّه ذليل

اتركي العقد بين الجدّ والغشمرة

يخبر الناس وش معنى جميل ف جميل

كنّ في الصدر ظبي عيوننا تذعره　　　ينتفض يذعر اللي مذعرينه اقبيل

مفرق الصدر حبّات العرق تجهره

كنّ لك عقد درّ، وعقد من سلسبيل

بينهم حسد. ربّي ما بعد صوّره　　　عقد ودّه يجفّ، وعقد ودّه يسيل

آه، واليا لمحتك مقبلة مدبرة　　　شفت مثلى نحيلٍ زمّ حملٍ ثقيل

دام ذا عجز: وش للناس بالمقدرة

دام ذا خصر: وش لي بالخواتم بديل

وسط ثوبٍ خيوطه صمت في ثرثرة　　　به قليلٍ كثير، وبه كثيرٍ قليل

كلّ شيٍّ بجسمك يفضحه يستره　　　فيه فتنة قصير، وفيه حشمة طويل

كنّه المخطي اللي يطلب المغفرة　　　وكنّه الدامح الزلّة عن اللي يعيل

في ردونه نقوشٍ لا سنابل ذرة　　　الله اعلم لو انّ الريح هبّت تميل

كل شيّ ونقيضه فيك بالمسطرة

أقرب من النفس، وابعد من المستحيل

كنّك الكذب لكن ما حدٍ ينكره

وكنّك الصدق لكن ما ف يدينا دليل

باشة الغيد زيدي مشيتك بخترة

لأجل اطاول بحرفي شامخات النخيل

شاعرٍ تلمس ايدينك على دفتره

تغرق فأبسط أوزانه بحور الخليل[1]

(١) مجلة المختلف، ع٧، ص٦٦.

التزوال



شعر: فالح الدهمان

(الطاروق: الممتد)

عوّد سهيل يغري روحي المتعبة   للسفر، والسفر أبعد من احبابها
والهوى من بلادي كيف ما يجذبه   وهي قطعة سحاب ادنات ما جابها
الوطن: جنةٍ محميّةٍ معشبة   يا كثر ما سرح مثلي ورا بابها
له رميت العمر درب وغديت اتعبه   رحلةٍ زرفل (التزوال) بركابها
درت ياما وشفت وكانت التجربة   ضيعةٍ عجّت الضيقات بشعابها
ليت وجدي نهايات المدى تذهبه   مع ضوا نجمةٍ تستدني غيابها
عوّد سهيل والجنة نضج حبحبه   والشوارع بها من ريح حبحابها
ألتمس في عيون البايعين اجوبة   للسؤال المحال الضال باهدابها

وش تبيعون يا اهل الدمعة المسهبة   يا فقارى بلاد الله، واغرابها؟
ما بذاك الدهر من شرقه لمغربه   نخلةٍ حرّةٍ ما همت بترابها
سرت به طرت به وقّعت به حرت به   والحياة الكريمة. قلّت اسبابها
يجني الذيخ رزقه في مهزّ اذنبه   مير وش هزّت الآساد في غابها
كلّ حيٍّ خلقه الله على مرتبة   من لقى عيشةٍ لابدّ يرضى بها
وان بقى طيّبٍ، فالطيب هو منسبه   لو تباهت رخوم الناس بانسابها
كم ضحك جاهلٍ من كلمةٍ صحت به
له بكى شاعرٍ مثلي، وغنّى بها
أنا أفصح كتاب بهذي المكتبة   إن قراني أديبٍ يفهم آدابها
امتلت كلّ صفحات الفكر أتربة   في رجا من يقلّبها، ويقرا بها
أرفض اكون في جوّ الشعر أرنبة   حلّقت، والثمن في مخلب عقابها
عشت حرٍّ على حرّيةٍ أكسبه   من مواجع قيودي لا من اصحابها
كلّ روحٍ مثل روحي مهي مذنبة   كانها خالفت ربٍّ من اربابها
يثبت الشاعر العملاق في مرقبه   إن رفع شعلة الأحرار، وكتابها
من رقى بالحياة بشيمة التعلبة   تافهٍ لو لقى نفسه بمرقابها[١]

(١) ديوان شاعر المليون، الموسم الثاني، ص٢٣٣.

يا علي

شعر: محمد بن لعبون

(الطاروق: مجزوء الممتد)

يا علي صيح بالصوت الرفيع	يا مَرَه. لا تذبّين القناع
يا علي عندكم صفرا صنيع	سنّها يا علي وقم الرباع
نشتري يا علي كانك تبيع	بالعمر مير ما ظنّي تباع
شاقني يا علي قمرا وربيع	يوم انا آمر وكلّ امري مطاع
يوم اهلنا واهل ميٍّ جميع	نازلينٍ على جال الرفاع
ضحكتي بينهم وانا رضيع	ما سوت بكْيتي يوم الوداع
هم بروني، وانا عودي رفيع	يا علي مثل ما يبرى اليراع
طوّعوني، وانا ماكنت اطيع	واغلبوني، وانا ظفرٍ شجاع
وجد عيني على ظبيٍ تليع	عندكم كنّ في خدّه شماع

شيّبتني، وانا توّي رضيع	جاهلٍ توّ في سنّ الرضاع
سايمين الهوى يا من يبيع	سايمين الهوى لاهل الرفاع
وانت يا لايمي جعلك تضيع	ما تماري بها مثل الشعاع
ودّي اسلاه، والكون الفنيع	سلوتي يا علي ما تستطاع
دون ميّ الظبي وامّ الوضيع	والشعالب، وتربيع الشراع
وراس ريعٍ دخل في بطن ريع	مستطيل ودخل وديانٍ وساع

الفصل الثالث

ملاحظات على الطواريق

القافية

* تعريف القافية:[١]

القافية لغة هي مؤخر العنق، وفي الاصطلاح عرّف الخليل الفراهيدي القافية بأنها: (الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين، ومتحرك قبلهما) بينما عرّفها الأخفش بأنها آخر كلمة في البيت كما عرّفها قطرب بأنها الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى الرويّ، وعرّفها ابن كيثان بأنها كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت، ولا خلاف حقيقي بين كل هذه التعريفات سوى ما يفرق بين التفصيل والتعميم، ولكن المعنى في العموم لا يختلف كثيراً.

والقافية في الشعر النبطي لا تختلف في أساسياتها عن حالها في الشعر الفصيح، ولكن يجب هنا ملاحظة أن اللهجة العامية بخلوّها في الغالب من حركات التشكيل في أواخر الكلمات استلزمت حساسية مفرطة في القافية، فأصبحت لا تقبل ما تقبله الفصحى في بعض الحالات، ولم يعد الحرف الواحد كافياً - في غالب النصوص - ليكون روياً للقصيدة إلا إذا حدث مدّ لذلك الحرف حيث استبدل بالحركات مدٌّ مشبع في كثير من النصوص العامية.

* * *

(١) قمت بتدريس مبحث (القافية) في أربعة مواسم من الدورات التدريبية التي أقامتها أكاديمية الشعر في أبو ظبي خلال أعوام ٢٠٠٩م، و٢٠١٠م، و٢٠١١م، و٢٠١٢م، وقد استفدت من هذه التجربة الغنية في تطوير مادة هذا المبحث حتى أصبح هو أساس المادة التدريسية التي أقدمها في الأكاديمية.

* توطئة تاريخية:

عندما ظهر الشعر النبطي في وقت ما قبل القرن السابع الهجري على سبيل التخمين بدأ كما هو الحال في الفصيح (واحد القافية مهملاً لقافية الصدر) إلا في مطالع القصائد في ما يسمى بالتصريع إلى أن ظهر نظام القافيتين - أي تخصيص قافية للصدر، وأخرى مختلفة للعجز -[(١)]، وهو نظام عرف منذ زمن الموشحات الأندلسية كما في موشح (جادك الغيث) لابن الخطيب حيث يقول:

جادك الغيث إذا الغيث همى   يا زمان الوصل بالأندلسِ

لم يكن وصلك إلاّ حُلُما   في الكرى أو خلسة المختلسِ[(٢)]

ورغم أن بداية إدخال القافيتين إلى الشعر النبطي مجهولة الريادة على وجه اليقين، فإنها من المؤكد قد دخلت قبيل القرن الثامن عشر الميلادي (الثاني عشر الهجري) بقليل إذ لا توجد بين أيدينا قصيدة نبطية تتبع هذا النظام تعود بيقين إلى ما قبل سنة ١١١٥هـ (١٧٠٣م)، وهو التاريخ الذي ذكره الخاتم لقصيدة خليل بن عايد على هذا النظام، وهو زمن يسبق محسن الهزاني الذي وردت إشارات إلى أنه من أدخل نظام القافيتين إلى الشعر النبطي، وسبق نفي ذلك بالشواهد في بداية هذا الكتاب.

وللحقيقة، فإن نظام القافيتين رغم كونه من زخرفات الشعر - (لزوم ما لا يلزم) - إلا أنه حبّب الشعر النبطي للأذن، وسهّل تناقل القصائد شفاهة،

---

(١) قال طلال السعيد في موسوعته أن محسن الهزاني: (أول من أدخل نظام القافيتين على الشعر النبطي خارجاً بذلك عن القاعدة الهلالية بالنظم على قافية واحدة، فأدخل الهزاني بحر المسحوب ذا القافيتين الملتزمتين، وأصبح هذا الشكل معتمداً بعده). انظر: طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج١، ص٣٨٥، وقد سبق لي نفي هذا القول.

(٢) عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج١، ص٥٢٢، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه تكلم في مقدمته عن الموشحات مباشرة بعد حديثه عن الشعر النبطي.

وأدى بذلك خدمة رائعة لمتذوقيها حتى كاد أن يصبح من سماتها الأساسية، وبديهياتها المألوفة.

وبينما تكاد القصيدة الفصيحة تفقد شغفها بالقافية في ظل الأشكال الحديثة لتيارات الشعر المعاصر نرى أن شعراء القصيدة النبطية ينحازون انحيازاً شديداً للشكل ذي القافيتين حتى صرنا نرى ندرة النصوص النبطية التي تهمل قافية الصدر.

وفي ظل هذا التفريط والإفراط يكاد يغيب الشكل الأصلي للقصيدة العربية بجناحيها الفصيح والنبطي عن بال الشعراء المعاصرين، فلم نعد نشاهد كثيراً قصائد تكتب على ذلك الشكل الذي ورثناه من شعراء العصر الجاهلي، وشعراء الحقبة الهلالية، وأعني المطلع المصرّع، والقافية الواحدة في نهاية البيت.

ترى. ألم يعد ذلك الشكل مستساغاً في أذن المتلقي العربي أم أننا نسينا في زحمة التطورات المتلاحقة على النمط الشعري أصلاً من أصول القصيدة العربية؟

أم أنه عصر السرعة الذي لم يعد قادراً على حبس أنفاسه حتى نهاية البيت، وصار يريد نهاية مقفاة في كل شطر لدى شعراء النبط، وتقفية لكل سطر لدى شعراء الفصحى؟

أم أن ذلك الشكل الأصيل الذي كتب عليه المتنبي وراشد الخلاوي أجمل نصوصهما صار مستهلكاً و(دقّة قديمة)؟!

وتعالوا نتذكر نصاً شعرياً واحداً كتب في السنوات الأخيرة على النمط الهلالي ذي القافية العجزية مهملة الصدر، وأعجبنا أو حاز على قبول المستمع والقارئ، فهل سنجد؟!

هذا، وتسمى قافية الصدر في بعض المناطق بـ (الناعشة) بينما قافية العجز تسمى بـ (القارعة) كما ذكر د. غسان الحسن الذي أورد هذه التسميات حسب تداولها في دولة الإمارات حيث ألف كتابه (الشعر النبطي)، وقد أضاف بأن القصيدة ذات القافيتين تسمى (المثناية المضمومة) بينما ذات القافية الواحدة تسمى (المثناية المهملة)، وهي تسميات غير معروفة في بقية بلدان المنطقة التي عرفت الشعر النبطي، ولكنها مصطلحات جيدة نرشحها للتعميم.

* * *

* أنواع القوافي:

أ: في الشعر الفصيح:

تقسّم القوافي في العلم الخليلي عموماً إلى (مطلقة، ومقيدة)، فالقوافي المقيدة هي ما كان رويُّها ساكناً سواء كانت مردفة أم خالية من الردف[1] مثل الراء في (خبرْ - سهرْ - عبرْ) أو اللام في (رحيلْ - عويلْ - نزيلْ)، والقوافي المطلقة هي ما كان رويّها متحركاً مثل اللام في (منزلِ - حوملِ - قرنفلِ) أو الدال في (ثهمدِ - اليدِ - تجلّدِ).

كما يجب علينا هنا التنويه إلى تقسيمة أخرى لأنواع القوافي ذكرها العلماء أيضاً، فهناك (القافية المجردة)، وهي التي يكون رويّها غير مرتبط بمد يسبقه مثل (ذهبْ - عربْ - طربْ)، وهناك (القافية المردفة)، وهي التي يسبق رويّها مد مباشرة مثل (ناما - سلاما - كلاما)، وثالثاً هناك (القافية المؤسسة)، وهي التي يوجد بين حرف رويّها والمد حرف متحرك مثل (كاتبه - غاربه -

(١) الردف هو حرف المد الذي يسبق الرويّ سواء كان مداً بالألف أو الواو أو الياء.

شاربه).

ب: في الشعر النبطي:

خلال تأملي لقوافي الشعر النبطي وجدت أن ما سبق ذكره عن أنواع القوافي في الشعر الفصيح يصلح للتطبيق في الشعر النبطي، ولكن العامية بسبب خلوها من حركات الإعراب، وتكريس بعض القيود الزائدة فيها عما هو موجود في الفصيح تطلبت تفصيلاً أكثر.

فوجدت أنها تسير حسب عدد حروف رويّها التي يتوجب على الشاعر الالتزام بها إلى أربعة أنواع في الحالات العامة، وبلا شك أن هذا أمر لم أخترعه، ولكن له شبيهاً في علم القوافي في الشعر الفصيح، ولكن للشعر النبطي خصوصية صوتية لها بعض الاختلاف، وهذه هي الأنواع التي حاولت من خلالها تلخيص أنواع قوافي الشعر النبطي:

* **أولاً**: تلتزم القافية بحرف واحد فقط (القافية المقيّدة السالف ذكرها)، وهي نوع واحد:

١ - (حرف ساكن ثابت — قبله حرف متحرك متغير).

مثال: (خضَرْ — سفَرْ — عبَرْ) - أو - (وصَلْ — عسَلْ — رحَلْ) - أو - (فَيْ — مَيْ — عَيْ) - أو - (هَمْ — كَمْ — لَمْ).

* **ثانياً**: تلتزم القافية بحرفين، وهي ثلاثة أنواع:

١ - (حرف ساكن ثابت — قبله حرف متحرك ثابت):

مثال: (رحَلَ — محَلَ — فحَلَ).

٢- (مد ثابت — قبله حرف متحرك ثابت):

مثال: (عذري — حبري — يجري) - أو - (هوى — غوى — نوى).

٣- (مد ثابت — بعده حرف ساكن ثابت):

مثال: (كار — سار — دار) — أو — (طويل — جميل — رحيل) — أو — (حسود — عمود — رقود)

* **ثالثاً**: تلتزم القافية بثلاثة حروف، وهي نوعان:

١- (مد ثابت — بعده حرف متحرك ثابت — بعده مد ثابت)، ويمكن أن يأتي بدل المد الأخير حرف ساكن:

مثال: (سامي — رامي — دامي) — أو — (رجاها — حماها — فداها) — أو — (عطيبة — غربية — حبيبة) — أو — (جابر — عابر — غابر).

٢- (حرف ساكن ثابت — بعده حرف متحرك ثابت — بعده مد ثابت)، ويمكن أن يأتي بدل المد الأخير حرف ساكن.

مثال: (خبري — كبري- جبري) — أو (شدّة — مدّة — عدّه) — أو (خلّي — ذلّي —كلّي).

* **رابعاً**: تلتزم القافية بأربعة حروف، وهي نوع واحد:

١- (مد ثابت — بعده حرف متحرك ثابت — بعده حرف متحرك ثابت — بعده مد ثابت)، ويمكن أن يأتي بدل المد الأخير حرف ساكن.

مثال: (رجالها — عيالها — أثقالها) — أو — (سنينها — عاشقينها —

ضمينها) - أو - (ساعته - باعته - راعته).

هذا، وقد يلزم الشاعر نفسه بأكثر من هذا العدد من الحروف أو بقيد لا يلزمه، ولكن الأمر يكون في مجالات استعراض المقدرة الشعرية في بعض الفنون الخاصة كالزهيري الخليجي أو المواويل العراقية والشامية أو الدمة الجنوبية أو الشقر الحجازي، وهو التزام خاص لا يمكنه تعميمه أو اعتباره أساساً يتم البناء عليه في القصائد النبطية المألوفة.

ومثال ذلك قول الشاعر القديم عسير العطاوي:

يا راكب اللي كنّ اذانيه حربة   حرٍّ يسوقون المهر في ضرابه
إلى عطا الوادي الوعر كنّ ضربة   ضرب البرَد يوم يتراكم سحابه
الهضب لا تاطاه. ترن الخطر به   تراه مدهال العدى والحرابة(١)

فنجد أن الشاعر هنا ألزم نفسه في قافية الصدر بحرف الراء قبل الباء رغم أنه لا يلزمه، ومثل ذلك قصيدة للشاعرة القديمة دوسة الشمرية، وألزمت نفسها في قافية الصدر بحرفي الجيم والنون:

يا راكبٍ من شهب الاذيال. وجنا   حيلٍ، ولا شمّن اذيال المخاليل
هجنٍ هجينيّات هجنٍ هوجنا   يزوّل لهن مع صحصح الدوّ. تزويل
يشدن حمايم من قليبٍ نفجنا   لطم تواليهنّ الوحش وارتكن حيل
والاّ، فخيلٍ مع زراجٍ مرجنا   كنّه يرمّى من وراهن هداميل

---

(١) منديل الفهيد، من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، الرياض، ١٩٩٣، ج٣، ص٥٥.

وللشاعر منديل الفهيد قصيدة ألزم نفسه فيها بخمسة حروف في قافية الصدر، وأربعة في العجز، وذكر أنها من الشعر المشقور نسبة إلى (الشقر)، وهو المسمى العامي للجناس الكامل، ومن تلك القصيدة قوله:

قل للصديق مودّع السر ما سوق ... خابره مثل الحيد للي عنز به

وان بادرك بالعذر فالعذر ماسوق ... قل له: ثقيل الحمل يلزمك نزبه[1]

وبالتالي، فهذا الإلزام إذا حدث في أول القصيدة، فإنه يوجب على الشاعر أن يكمل القصيدة به لإثبات مقدرته الشعرية، وعدم نكوصه عن شرط ألزم نفسه به.

* * *

* عيوب القافية:

في العلم الخليلي تفصيل لعيوب القافية في الشعر الفصيح، ونلاحظ أن بعضها لا نجد له أمثلة يعتد بها في الشعر العامي بسبب خصوصية اللهجة العامية، ولكن أغلب تلك العيوب موجود في الشعر النبطي، وإن امتاز الأخير عنها بعيب خاص بسبب نظام القافيتين سنتحدث عنه لاحقاً.

وعيوب القافية نوعان: بين ما يختص بحرف الروي نفسه، ويسمى بعيوب الروي، والثاني يختص بما قبل حرف الروي، ويسمى (السنادات)، ونبدأ بعيوب الروي، وهي ستة أنواع كالآتي:

١ – **(الإيطاء)**، وهو تكرار كلمة القافية بنفس لفظها ومعناها في بيتين أو أكثر، وعلماء العروض يجوّزنه إذا تكررت الكلمة بعد سبعة أبيات من

(١) منديل الفهيد، من آدابنا، ج٤، ص٢١٤.

سابقتها، ويتساهل في التكرار إذا كان في اللفظ فقط، وليس في المعنى كما في الجناس الكامل.

ومن الإيطاء في الشعر الفصيح قول الشاعر الأموي نصيب بن رياح:

أأزعـمُ أنـي عـاشـقٌ ذو صـبـابـةٍ ... بليلى، ولا أبكي، وتبكي الحمائمُ

كذبتُ، وبيت الله لو كنتُ صادقاً ... لما سبقتني بالبكاء الحمائمُ

ومن أمثلة الإيطاء في الشعر النبطي قول الشاعر القديم محمد بن فهاد (ابن حصيص)، ولو أنني أعتقد أنه تعمد التكرار في الصدر تلذذاً بتكرار اسم محبوبته (سارة) في بعض الأبيات، ولكنه لا يعذر في الإيطاء الموجود أيضاً في العجز بمفردة (الصلاة) حيث يقول:

ولّعتني بالهوى والزين سارة ... واخلفتني عن غنادير البناتي

من خبر جارٍ ذبح بالودّ جاره ... بالمبيسم، والثنايا المرهفاتي

المطوّع لو يشوف خديد سارة ... طبّق المصحف وعجّل بالصلاتي

ريق سارة ذوب شَكْرٍ في غضارة ... أو حليب ابكار عربٍ مسمناتي

حالفٍ ما اسلى ولا انسى حب سارة ... كود اهل شقرا يخلّون الصلاتي

وأكثر ما يحدث الإيطاء في الشعر النبطي في أشباه الجمل (له، وبه، ولي)، فنجد الشاعر يكرر قوافي مثل (صاحبٍ له – غيبةٍ له – راحلٍ له) أو يكرر في قصيدة أخرى قوافي (يجي به – دريٍ به) أو (حصّل لي – وقّف لي) دون الانتباه إلى أنه يكرر استخدام نفس القافية!

ومن ذلك قول الشاعر الكبير سليمان بن شريم:

يصير القريب بعيد ما يسمع الندى   ولو يسمع الصيحات ما يرعوي لها

وش خانة الدنيا إلى عاد ما بها   صديقٍ وثيقٍ حيلته ينشكي لها

ولا يعد إيطاءً تكرار نفس المفردة بتغيير المعنى المراد منها كما أشرنا للشقر (الجناس)، ومن ذلك قول المبرّد:

أأسْلَمْتَنِي يا جعفرُ بنَ أبي الفضل   ومَنْ لي إذا أسْلَمْتني يا أبا الفضلِ

فقل لأبي العباسِ إن كنتُ مذنباً   فأنتَ أحَقُّ الناسِ بالأخذِ بالفضل

ولا تجحدوني وُدَّ عشرينَ حِجَّةً   وما تُفسِدوا ما كان منكُم من الفضلِ

فالفضل الأول كنية، والثاني من العفو، والثالث من العطاء والتفضل.

٢- (**التضمين**)، وهو تعليق قافية البيت بأول البيت الذي يليه، فلا يفهم معنى أحدهما دون الآخر كما في قول النابغة الذبياني:

وَهُمْ وردوا الجفار على تميمٍ   وهم أصحاب يوم عكاظ. إنّي

شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ   تهون لهم بحسن الظنِّ منّي

ومثل هذا التضمين موجود في الشعر النبطي بندرة، ورأيت الشعراء النبطيين لا يستقبحونه بل يعدونه من جماليات الأسلوب، وطرافته، ومنه هذا المثال التعليمي من نظمي:

يا صاحبي لو يقدر القلب ينساك   أو أقدر الفرقا، ولو يوم ما كنت

أشفق عليك، وأحتري يوم لقياك   للناس عيد، وعيدي المنتظر أنت

٣- (**الإقواء**)، ومثله (**الإصراف**)، وفيهما يتغيّر تشكيل القافية (حركة حرف الروي) من بيت إلى آخر، ولكن الإقواء متعلق بالضم والكسر بينما الإصراف متعلق بحركة الفتح، فيأتي الشاعر ببيت مضموم، وبعده ببيت منصوب، ومثاله قول المبرّد (وهو مثال تعليمي لتوضيح العيب للمتعلّمين):

تُكَلِّفُنِي سَويقَ الكَرْمِ جَرْمٌ   وَمَا جَرْمٌ وما ذاكَ السَّويقُ

وَمَا شَرِبُوهُ وَهْوَ لَهُمْ حَلالٌ   وَلا قَالُوا بِهِ في يَومِ سُوقِ

فَأولى ثَمَّ أولى ثَمَّ أولى   ثَلاثاً يَا ابْنَ عَمْرٍو أنْ تَذُوقَا

فجمع الحركات الثلاث في أبياته، وهذا مثال شاذ لا يتصور حدوثه في الشعر العامي لعدم اعتماده على حركات الإعراب في القافية أصلاً، ولكن يشبهه أمر يحدث في الشعر النبطي بسبب لهجة بعض القبائل كما في قول الشاعر محمد بن مقعد العتيبي:

سلام يا ميرٍ حوى زين الأطباع   كلّ المزايا في الرجولة جمعها

يا مرحباً يا مير يا طيب النوع   ياللي سلوم المرجلة ما قطعها

ويمكن الاحتجاج للشاعر بالقول أن قبيلة عتيبة يحولون مد الواو ومد الياء في كلامهم العادي إلى مد بالألف، فتنطق (طيب النوع) بصيغة (طيب الناع)، وبذلك لا يكون في الأمر إقواءً.

ولكن مما يقبح في القافية عند شعراء النبط رغم استخدامه بكثرة هو مد الشاعر لحرف الروي بالألف أو الياء أو الواو دون أن يكون لذلك مبرر سوى

اضطرار الشاعر كما في قول الشيخ محمد الملحم حيث لا نجد له عذراً في كسر الباء في قافية العجز سوى الاضطرار:

أسيرٍ للعدى ع الشام دربي   على حبسٍ غدا باربع بوابي

جميع الشام تتفرّج علينا   ودمعي فوق وجناتي سكابي

بكيت لموقفي وما صار فيني   ودمع العين منه الصخر ذابي

٤- (**الإكفاء**)، وهو المجيء بحرف روي غير المستعمل في بقية القصيدة، ولكنه قريب منه في المخرج مثل الصاد والسين، والضاد والظاء، واللام والنون والميم كقول ابن مسعدة:

ولمّا أصابني مِنَ الدَّهرِ نَبْوةٌ   شُغِلْتُ، وأَلْهَى الناسَ عنّي شُؤُونُهَا

إذا الفارِغُ المَكفِيُّ منهُمْ دَعَوْتُهُ   أَبَرَّ، وكانتْ دَعْوَةً يَسْتَدِيمُها

فأتى بالميم مع النون لتقارب مخرجيهما، وقول العجير السلولي:

ألا قد أرى إن لم تكُنْ أُمُّ مَالكٍ   بِمِلْكِ يَدي إنَّ البقاءَ قليلُ

رأى مِنْ رفيقَيهِ جَفَاءً وَبَيْعَةً   إذا قام يبتاعُ القِلاصَ ذَمِيمُ

ومثل هذا موجود في الشعر العامي، وإن ندر كما فعل الشاعر مساعد الرشيدي في إحدى قصائده مع قافية الصدر، وهي النون المشددة في الأساس إلا في البيت الثالث، فإنه غيّر أول نوني التشديد إلى لام، ويعذر في ذلك لتقارب حرفي اللام والنون في المخرج الحلقي، ومنه قوله:

نادرٍ جاد به طيّب زمنّا   شبّ طوقه على العزّ، وضرا

حطّ عينه على المجد، وتعنّا   للمعالي، وجت معه اجهرا

لين حنّا وصلنا اللي وصلنا   والشريعة موّثقة العرى

ومما قد يحسب إكفاءاً، ولا نراه كذلك للتقارب في النطق بين القاف والجيم لدى أهل الخليج حيث ينطقان جيماً أو بين الغين والقاف حيث ينطقان غيناً في بعض لهجات أهل الخليج، وبالتالي يعذر الشاعر في هذه الحالات حيث أنه ينطقهما نطقاً واحداً حسب لهجته، ولغة الشعر النبطي تحكمه اللهجة العامية أولاً وأخيراً، وطبيعتها هي أساس الحكم عليه كما في قول الشاعر القديم حمد المغلوث:

يوم اعتلينا فوق هجنٍ هجاهيج   مشمل، وحطّيت الجدي قدوةٍ لي

ظلّيت مفجوعٍ، وللنوم ما فيق   أبكي من الفرقا، ولا احدٍ فطن لي

أو قول الشاعر المعاصر حمد السعيد:

للزين قالوا من قديمٍ علامات   عينٍ، ومبسم، والجسم، والرشاقة

لكن كسر هالقاعدة هالمتينات   من واقعٍ ما هو كلام، وبلاغة

٥- (**الإجارة**)، ويسميها البعض (**الإجازة**)، وأرى أنها بالراء المهملة أصح، ويشبه هذا العيب سابقه إلا أنه يستخدم فيه حرف روي جديد بعيد عن الأول في اللفظ لاضطرار الشاعر، وهذا عيب فاحش لا يتصور حدوثه في الشعر العامي، ولا يقبل في الفصيح كما في قول الشاعر القديم:

خليليَّ سيرا واتركا الرحلَ إنّني   بِمَهْلَكَةٍ، والعاقباتُ تدورُ

فبيناه يشري رحلَهُ قال قائلٌ   لِمَنْ جملٌ رَخْوُ الملاطِ نَجيبُ؟

أما في الشعر النبطي، فقد يحدث أمر يشبه الإجارة دون تعمد عندما يعتقد الشاعر أن كلمتي (غيبتك، ورحلتك) هما قافية واحدة، والصحيح أن الباء أو اللام هما القافيتين الأصليتين لمفردتي المثال، وما (تك) سوى زيادة جاءت بعد حرف الروي الحقيقي، ومثل ذلك كلمة (رجالها)، فإن القافية الأساسية وحرف الرويّ فيها هو اللام، وبالتالي يجب على الشاعر استخدام قوافٍ مثل (عيالها - جبالها - رمالها)، ولا يحق له أن يستخدم في نفس القصيدة قوافٍ مثل (زمانها - حرابها - غراسها).

والشعراء العارفون ينتبهون لمثل هذا الأمر كما في قصيدة للشاعر خلف العتيبي يقول في بعضها:

وَل يا حمامة شتّت الله شعبكي   ما كان غنّيتي مجارير، ولحون

أبغي الطرب لكنّى ما ابغي طربكي   طربان بعض ايام، وايام محزون[1]

حيث نجد أن العتيبي قد انتبه إلى أن قافية الصدر هي الباء، وما كاف المخاطبة إلا ضمير زائد، والأخطاء تأتي عندما يعتقد الشاعر أن الكاف هي القافية، فيأتي بكلمات مثل (ولعكي — وطنكي)، وهذا ما لم يقع فيه شاعر كبير مثل خلف، وعلى العكس وقع في هذا الخطأ شاعر قديم هو الشريف عبد الله بن هزاع المتوفى سنة ١٣٥٤هـ (١٩٣٥م) في قصيدة له منها:

يا ربّ يا ربّى عليك الشكيّة   اللي ليا ضاقت على العبد يطلبك

يجعل لنا، ولكم حبالٍ قويّة   اللى ظهر بي من جبا البير يظهرك[2]

ويستمر الشريف في قافية العجز بكلمات مثل (أعذرك، وجاحدك)

(١) مجلة المختلف، ع٢٠، ص٥٥، وقام المطرب محمد البلوشي بغناء هذه القصيدة باسم (يا نار شبي).

(٢) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١، ص١٣٤.

معتمداً على كاف المخاطبة وحدها دون الانتباه إلى الخطأ الواضح في قافية العجز.

ومما يقبل في الشعر النبطي رغم اعتراض البعض عليه هو أن تستخدم كلمتي (خاسر، وشاعر) كقافية في نفس القصيدة على اعتبار أن حساسية القافية في الشعر النبطي تستلزم في عرف البعض المحافظة على حرفين للقافية على الأقل رغم وجود ألف التأسيس، ولكن هذا شرط من (لزوم ما لا يلزم) يمكن تجاوزه أحياناً رغم عدم تآلف قارئ الشعر النبطي معه، وعلماء القافية في هذا الشأن يشبهون علماء الفقه، فبعضهم متشدد، وبعضهم متساهل، ولكل منهم دليله، وقرينته.

٦- (**البدل**)، وهو عيب فاحش قد يلجأ له بعض الشعراء، وذلك بأن يغير الحرف الأخير من الكلمة التي يقصدها لتناسب القافية كما في قول شاعر فصيح:

يـا قـبّـح الله بـنـي الـسّـعْـلاتِ   عـمْـرا وفـانـوسـاً شـرار الـنـاتِ

لَـيْـسُـوا بِـأَخـيَـارٍ وَلاَ أَكْـيَـاتِ

يريد (الناس وأكياس)، فأبدل حرف الروي لضرورته إلى ذلك، وقد يظهر مثل هذا في القصائد النبطية الضاحكة كما في أبيات ساخرة لي على قافية النون أسميت فيها صاحبي (أبو حمون)، وكنيته الحقيقية (أبو حمود)!، وفي قصيدة أخرى ساخرة استخدمت (الإجارة)، فلم أغير الحرف الأخير من الكلمة فقط بل غيرت الكلمة كلها عندما اكتشفت أن قافية الصدر نفدت (أو شابت كما يسميها شعراء النبط) بعد ثالث استخدام لها، فاستبدلت بها قافية أخرى، وقلت مازحاً:

راكب اللي لى مشت تمشي على جنبٍ، وجنب
كنّها: ذمّة ظلومٍ مايلٍ ميزانها
من جناها كفّرت له من ذنوبه ألف ذنب
حيثها دايم تورّيه الشقا بـ احْزانها
تلفي اديارٍ أحبّ خيام اهلها طنب طنب
من غلا غروٍ سكنها عاشقٍ سكّانها
والقوافي لى غدت عسرة، وصعبة يا (صديق)!
خلّها اتولّي، وغيّر بيتها، وعنوانها

......

وبعد أن انتهينا من عيوب الروي تعالوا نتحدث عن عيوب (السنادات)، ونعنى بها اختلاف الحروف والحركات التي تأتي قبل حرف الروي، وفيها تفصيل، فأنواعها في الحروف هي: (سناد الردف، وسناد التأسيس).

ففي **سناد الردف** يأتي الخطأ قبل حرف الروي مباشرة كما في قولنا (ناسي - حبسي)، وهو نادر في الشعر العامي حيث تغيّر المدّ هنا إلى حرف ساكن، وكان الأولى أن يلتزم الشاعر بالمد.

وفي **سناد التأسيس** يأتي الخطأ قبل حرف الروي بحرف كما في قولنا: (كاتبه - منسبه)، وهو موجود في الشعر العامي، ومن أمثلته في الفصيح قول العجاج:

يا دارَ سَلْمى يا لسلمى واسْلَمي بِسَمْسَمٍ أو عَنْ يَمينِ سَمْسَمِ

ثم قال:

فَخِنْدِفٌ هَامَةُ هَذا العَالَمِ

أما السناد المتعلق بالحركات، فهو ثلاثة أنواع.

فهناك (**سناد الإشباع**)، فيكون ما بعد حرف الروي مشبعاً بالمدّ مرة، وغير مشبع أخرى كما في قولهم: (الرجالِ) مكسورة، و(العوالي) بالمد، ولكن في الشعر العامي تمد الكسرة بنفس درجة إشباع المد، فلا نرى لسناد الإشباع ظهوراً فيه إلا في حالات يختلف فيها نطق حرف الروي من بيت لآخر كأن يضع الشاعر قافية (سلاما) ثم يأتي بقافية (كلامه) دون الانتباه إلى أن الهاء ظاهرة في الثانية بينما هي معدومة في الأولى، ومثل ذلك الخطأ يحدث في استخدام قافيتي (أقرا، ودرة) في قصيدة واحدة، ومثل ذلك أيضاً أن يستخدم الشاعر في القافية مفردة (الأسئلة) ثم يستخدم (الوله)، ويلاحظ الناطق بالعامية أن الهاء في الكلمة الثانية أكثر إشباعاً، وظهوراً منها في الكلمة الاولى.

وهناك (**سناد الحذو**) كما في قولهم (يا حسين - الرديّين)، ونلاحظ اختلاف إيقاع القافية بين فتح السين قبل المد بالياء في (حسين)، وكسر الياء قبل المد بالياء في (الرديّين) كما في قول الأمير عبد الله الرشيد:

أرم النعل لمغيزل العين يا حسين واقطع لها من ردن ثوبك ليانة

ثم قوله في نفس القصيدة:

ما يستشك يا حسين كود الرديّين والاّ ترى الطيّب وسيعٍ بطانه

وثالث أنواع السناد المتعلق بالحركات هو (**سناد التوجيه**)، وهو اختلاف تشكيل الحرف الذي يسبق حرف الروي كما في قولهم: (الغضَب، والكذِب)،

وهو مثل قول الشاعر سعد الحريص:

صحيح احبك، وانت والله تنحَب … لكن هذاك احرق فؤادي، واذابه

وش غيّر الدنيا وهي جدها لعْب … بـدّل بليل الضحك ليل الكآبة

لا اقبل عليّ بضحكةٍ تسرق اللُب … فتحت له قلبي، وشرّعت بابه

فنجد أن الخلل في (سناد التوجيه) تكرر في قوافي الصدر للأبيات الثلاثة السابقة حيث كان الحرف السابق للقافية في البيت الأول مفتوحاً، وفي الثاني ساكناً، وفي الثالث مضموماً، وفي الأبيات السابقة أيضاً يمكننا أن نلحظ شيئاً من (سناد الإشباع) في قافية العجز بين وضوح الهاء في كلمتي (أذابه - بابه)، وقلة وضوحها في كلمة (الكآبة).

ومثل ذلك قول الشاعر محمد بن فطيس:

مـاني بـمن يـاتي، ولا يـدرا به … شـطرٍ حفظته ما عَـرِفْ كتّابه

شـطرٍ ينـاسبني لـمثل الـليلة … واشوفني في ذا المكان اولى به

أبـا اتـكّـل بـالله ونـعـمٍ بـالله … اللي ما يوصد دون خلقه بابه

بـاقـول والـلجـنـة تقـيّـم قولي … ومـن كـثرة الـشـعّار مـاني آبه

الـحـمـد لله واثـقٍ مـن روحـي … وان كنت ذيبٍ، فالرجال ذيابه

ما اقول انا اشعر واحدٍ في العالم … لكن قصيدي كفو، وانا ادرى به

وفي الأبيات وقع سناد الإشباع في وضوح الهاء مشبعة في كلمة (آبه) بينما وضوحها دون إشباع في بقية قوافي العجز كما نلاحظ الإيطاء في كلمتي

(أولى به، أدرى به).

....

وأخيراً نأتي إلى عيب في القافية مختص بالشعر النبطي بسبب شيوع نظام القافيتين فيه، وأعني استخدام **نفس نوع المد** في قافيتي الصدر والعجز مع اختلاف القافية، وذلك كأن تكون قافية الصدر (سلام)، وقافية العجز (كتاب)، وأعده عيباً لتشابههما في نوع المد (الألف هنا)، وهو مستقبح لاختلال الجرس الموسيقى في أذن المستمع، فيصبح لا يفرق بين صدر القصيدة، وعجزها.

وهناك من الشعراء من لا يعترف بهذا الخطأ، ويعتبره من الأمور الجائزة في الشعر باعتبار أن الشاعر لم يخطئ في الوزن ولا في القافية، وبالتالي فلا وجه للاعتراض عليه، ولكن ندرة النصوص التي وقعت في هذا الأمر على امتداد مسيرة الشعر النبطي توضح أن تجنب الشعراء له دليل على كونه عيباً.

وقد ورد هذا العيب أحياناً في قصائد قديمة كما في قول الشاعر ساكر الخمشي:

تلفى على بيتٍ يخوّف إلى شيف … ويفرح كبود اللي كلاهم مهاضيم

بيت الندى ريفٍ إلى كمّل الريف … وانتم على البنّ المبهّر مضاريم[1]

وفي الشعراء المعاصرين نجد هذا العيب يتكرر أيضاً كما في قول الأمير بدر بن عبد المحسن:

---

(١) عبد الله بن عبار، أنساب قبائل عنزة، الرياض، ١٩٨٦، ص٢٢٨، وساكر الخمشي شاعر من قبيلة عنزة توفي في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي، وقال هذه القصيدة في مدح آل مهيد من شيوخ الفدعان من عنزة.

يا سيّدي ما لي على الحب سلطان   أنت الذي تامره بأمرك، وتنهاه

كلٌّ له اصحابٍ، وربعٍ، وخلاّن   نـاسٍ تبي بـعـده ونـاسٍ تـمنّاه

إلاّ انت كلّ الخلق في حبّك انسان   قلبه معك دايم صباحه وممساه

وقول الشاعر نايف صقر:

مرّات ما تحتاج الأوراق هوجاس   والاّ القصايد للهواجيس تحتاج

ووقع في هذا الخطأ الشاعر فهد عافت أيضاً، وفي عدة نصوص له منها قوله مستخدماً نفس المدّ في التأسيس:

البـشر، والـشـوارع، والمساكن   ليلها المغتسل في صبح باكر

السحاب السحاب ابيض وداكن   الـتـراب الـتـراب. أوّل، وآخـر

وأحياناً تظهر بعض الحالات التي يجد القارئ نفسه محتاراً يتساءل: هل أخطأ الشاعر في تشابه المد أم لا كما في قول الشاعر سعد الودعاني:

ثمن   قصيدي   سجّةٍ   يثبت   بها   شجاعته

على   السهر   واثبت   له   انّي   في   نحر   حريقته

بالواهس   اللي   لى   وقف   جنّ   المعاني   طاعته

واليا   جلس   يطيعنى،   واطاوعه   تحليقته

وهنا اعتمد الودعاني على الاختلاف الظاهر بين المد بالألف في قافية الصدر، والياء في العجز لإشعار القارئ بتميز القافيتين عن بعضهما، ولكن هذا الشعور ضعف للغاية بسبب التشابه بين ما أعقب ذلك المد، وأعني

(حرف الروي، وتاء التأنيث، وضمير الغائب).

ومثل ذلك قول الشاعر الكبير خلف العتيبي:

يالله بامانك من النكبات تامنّا   الـدار بـحماك تـمّنها، وتامنها

إذ أن صياغة التشديد في صدر البيت خففت قليلاً من تشابه مد القافيتين في القصيدة، ويلاحظ في هذه القصيدة أيضاً أن خلف العتيبي رغم التزامه بالنون المشددة في قافيه الصدر استخدم فيها كلمات مثل (تواصلنا)، وله في ذلك عذر بسبب تشابه حرفي اللام والنون في المخرج الحلقي، وهذا عيب يسمى في علم القافية (الإكفاء) تحدثنا عنه آنفاً.

* * *

*** تعدد القوافي:**

المشهور في الشعر عموماً أن يكون للقصيدة قافية واحدة في آخر شطرها الثاني (العجز)، ولكن هناك من الشعراء من يلتزم بتكرار نفس القافية في كل شطر كما هو حادث في الأراجيز الفصيحة أو شعر التغرودة الإماراتية مثلاً كما في قول الشاعر حميد الهالة النعيمي:

يـا راكـبٍ شـقـرا ربـيّـة بونـهـا   ناحف، وخليا م اللحوم امتونها

سـلّم، وبـلّـغ رمستي مضمونها   بنت الدهر ألفت تسوق اظعونها

ولكن تعدد القوافي في القصيدة الواحدة يعد من الزخارف المصطنعة في الشعر النبطي التي استجلبت من فن الموشحات، ويتمثل في جعل أكثر من قافية للبيت الشعري الواحد، والمشهور في الشعر النبطي هو نظام القافيتين

(تحديد قافية للصدر، وأخرى للعجز)، وسبق أن تحدثنا عنه، وقلنا أنه شاع حتى صار مألوفاً، ومتوقعاً في معظم القصائد.

وهنا أطرح تساؤلاً يتكرر أحياناً عند الحديث عن نظام القافيتين، وهو هل هناك فرق في الأهمية بين قافيتي الصدر والعجز؟

بمعنى: هل يجوز للشاعر أن يخطئ في قافية الصدر أو يتساهل فيها على اعتبار أنها طارئة على الفن الشعري؟، والقول بأن للقصيدة قافية أساسية هي قافية العجز، وقافية إضافية هي قافية الصدر، وللباحثين في ذلك آراء، وبالنسبة لي أرى أن لهما نفس الأهمية، ونفس الشروط، ونفس التشدد خاصة وأن الشعر فن سماعي في الأساس، وما لا تتقبله الأذن في العجز لا يمكنها أن تتقبله في الصدر، وعلى الشاعر الحقيقي أن يكون على نفس المستوى الفني في كل جزء من أجزاء قصيدته.

وهناك تساؤل آخر، وهو: هل هناك بحور تقبل القصيدة مهملة القافية الأولى بينما هناك بحور وطواريق أخرى لا يمكن نظمها إلا بنظام القافيتين؟، فنحن قد تعودنا على أن يكون بحر المسحوب على قافيتين بينما الهلالي على قافية واحدة، ويمكن الإجابة على ذلك بلفت الانتباه إلى الانفصال الواقع بين علم العروض، وعلم القوافي، فقد يصيب الشاعر في وزن قصيدته، ويخطئ في قافيتها، والعكس، وما أراه هو دعم هذا الانفصال، فللشاعر الحق في نظم قصيدته على البحر الذي يشاء، وأن يختار نظام تقفيتها كما يريد، ويبقى موضوع التعوّد، وتقبّل المتلقي أمر منوط بقدرة الشاعر على صياغة قصيدته.

ويلحق بنظام القافيتين (الشعر المروبع) حيث تكون للشاعر قافية ثابتة في آخر المقطع (الرابع) بينما يكون حراً في استخدام قافية خاصة (لكل مقطع في الأشطر الثلاثة الأولى)، ويغيرها من مقطع إلى آخر.

وهناك القصيدة (المثولثة)، وتعتمد على ثلاث قوافٍ كما في قول الشاعر الإماراتي سعيد بن عتيج الهاملي:

صاح بزقر المنادي / بخطوفه يـــوم الـــســفــن بــتــشــلّ
غمّس على الفوادي / بالكوفة ولا وادعـــــــه بـــالـــحـــلّ

وكذلك في قول الأمير خالد الفيصل في القوافي الثلاثية:

فوق الجبل / وارسلت للبعد شوفي أقلّب الأفكار بالكون، واعجبْ
ذاك السّهل / عيّت تساهل ظروفي واللّي تعوّد صعب الايّام يصعبْ

وهناك من استخدم أربع قوافٍ داخلية كما في قول الشاعر محمد بن لعبون في قصيدة ذات أربع قوافٍ:

ما لون يا قلبٍ دوى / به اجراحي بهداك لي ما ترعوي / شور نصّاح
يا قلب لو سال الهوى / لك وتاحي بالك تطيعه يا الغوي / وين ما راح

ومن الشعراء من حاول تقديم إعجازات في استخدام القوافي كالشاعر مرشد البذال الذي كتب قصائد لها أربع، وخمس، وست، وسبع، وثمان قوافٍ، ومن الأخيرة قوله في لحن يسمى (المعوسر) من العسر والصعوبة:

بدا / منهو حدا / بالقيل / وان تيّه العجفاوي
ولا / منّي على / الأصحاب / نفسٍ تجي دونيّه
عدا / ذيب الندا / في ليل / مير احترس يالشاوي
ملا / الناب العلا / وان صاب / ياخذ لحمته نيّة

بل أن البذال كتب طاروقاً خماسي الأسطر سداسي القوافي تجاوز به حدود السائد في قوله:

اسمعوا، وافهموا ردّ الكلام   يا سلامي على اللي يفهمون اقوال

من قدّم شريف الكلام بلا جزا   شاقه الولم

واغرم يوم جابنّه مطاليب حاجات الرفيق

من عنا له وجب حقّه وصار

وهذا بيت واحد من تلك القلطة أما الثاني، فيقول:

ما لنا في تشعبات الكمام   أنت يا من لكح بالرجم زولٍ زال

واستدنا سلاح الشجاعة واعتزا   ثابت العلم

وأفكر لين تدري طلب قوم والا انّه صديق

لا تسرع بتنفيذ المغار[1]

ولا تخلو محاورات القلطة من طواريق (ألحان) وقوافٍ كهذه بل وأكثر غرابة، ولكنها تظل في إطار التعجيز الذي لا يتبع في الشعر المنظوم عادة، وقد ذكر طلال السعيد في الجزء الثاني من موسوعته عدداً من هذه الطواريق الغريبة، وأعطاها تسميات كالمخومس، والمسودس، والمثومن، وغيرها.

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج٢، ص١٣٧، ومرشد بن سعد البذال الرشيدي واحد من أهم شعراء الكويت. ولد سنة ١٣٢٩هـ (١٩١١م)، واشتهر بشعر الديوان والقلطة، وقدم برامج البادية في التلفزيون الكويتي، وأصدر أربعة أجزاء من ديوانه. توفي سنة ١٤١٠هـ (١٩٩٠م).

إملاء القصيدة

رغم كثرة الكتب والمجلات التي تُعنى بالشعر العامي إلا أن طريقة كتابة هذا الشعر، وقواعد الإملاء فيه ما تزال اجتهادية شخصية بين متطرف للنطق العامي للكلمة، وبين منحاز للكتابة الفصيحة الأصيلة.

وهناك أخطاء إملائية لا تفسد القصيدة عند الاستماع الصوتي، ولكنها تضايق القارئ للنص المكتوب، وتجعله في حيرة من الطريقة الصحيحة لنطق النص كإهمال إشارة التنوين التي يعتمد عليها في أحيان كثيرة وزن البيت من عدمه، والخطأ في رسم الحروف كأن يكتب (ظما بالضاد. أو الشقا بالياء المقصورة. أو اللي بلام واحدة، والذين بلامين!).

ومن خلال قراءاتي للكتب والمجلات المهتمة بالشعر النبطي وجدت البعض يكتبون الشعر النبطي كما ينطق مستخدمين حتى تلك الحروف التي لا أصل لها في اللغة العربية كالجيم الفارسية، والجيم المصرية حرصاً على تقريب الإملاء من النطق العامي للكلمة.[1]

كما وجدت من يحرص على كتابة الكلمة كما تنطق بالعامية حتى وإن كان أصل الكلمة العربي يكتب بشكل آخر ككتابتهم (أغظيت) بدلاً من الكتابة الفصيحة (أغضيت) أو يظهر نون التنوين، فنرى في القصائد كلمات مثل (سلامن، وجروحن) كما يتتبع البعض في الكتابة مخارج الألفاظ، فيكتب

(١) كثيراً ما نرى في الشعر العامي العراقي كلمة (الكلب)، ويقصد بها (القلب)، والمراد أن تكتب بالكاف المشخوطة التي تنطق مثل الحرف الانكليزي (gh) أو كلمة (حجي)، ويقصد بها (حكي)، والمراد أن تكتب بالجيم المثلثة التي تنطق مثل الحرف الانكليزي (ch).

(مدري)، ويكون المقصود (ما أدري).

وهذه كلها اجتهادات تسعى إلى هدف واحد، وهو أن يقرأ المتلقي القصيدة بالشكل الذي أراده شاعرها حسب لهجته أو لهجة راوي القصيدة أو جامع الديوان.

ويظل هناك رأي يقول أن كتابة الشعر العامي حسب قواعد الإملاء العربي الفصيح هي الأسلم، وأن يترك للقارئ أن يقرأه كما يهوى، وحسب تمرسه في التعامل مع هذا النوع من الشعر.

ويشتكي العاملون في صحافة الشعر العامي من الضعف الحاصل لدى الشعراء في كتابة قصائدهم بصورة صحيحة من الناحية الإملائية، فهناك من لا يفرق بين الضاد والظاء، وبين الياء المقصورة والألف، وإظهار همزتي الوصل والقطع من عدمه بالإضافة إلى الاختلاف الحاصل في طريقة كتابة التنوين أو الكسرة الظاهرة في قافية القصيدة.

وهذه إشكالية تجعلنا نعود للتساؤل. هل نكتب الشعر العامي كما ينطق عامياً أم نكتبه بالطريقة الصحيحة فصحوياً، وعلى القارئ أن يتصرف في القراءة، فينطق القصيدة كما يشاء؟!

وفي رأيي الشخصي أن الأفضل، والأسلم هو أن نزاوج بين الأمرين، فنحاول أن نكتب القصيدة بطريقة إملائية فصيحة بحيث تسهل قراءتها على كل قارئ للعربية مهما كانت لهجته، وفي المقابل علينا أن نأخذ في الاعتبار ضرورة أن يتمكن القارئ من قراءة القصيدة بشكل صحيح من خلال استخدام الحركات والشدات والفواصل والنقاط، ومراعاة النطق السليم للقصيدة، فعلى سبيل المثال لدينا بيت عبيد الرشيد الذي يقول فيه:

يامل قلب فيه تسع وتسعين   هجس وهاجوس وعدل ومايل

ولكن القارئ غير المتمكن من الشعر النبطي لن يقرأه بشكل صحيح حسب الصياغة السابقة، ولكن لو كتبناه بالشكل الآتي:

يا ملّ قلبٍ فيه تسعٍ وتسعين   هجسٍ، وهاجوسٍ، وعدلٍ، ومايل

لأصبحت قراءته أسهل لقارئ العربية، ولقرأه بشكل صحيح وموزون كما أخمّن.

ويجب على كاتب القصيدة أن ينتبه لإظهار الهمزة من عدمه، ورسم القافية، ولنأخذ قول الشاعر جلوي بن عربيد:

هجّي لعلّك من اللايوث ماجورة   هجيج ربداً قفتها روس الازوالي

يا بعد خدٍّ زمى من دون مستورة   ما توصله عوص الانضاكود نحّالي

ياعين ياللي بكت ماهيب مصخورة   والعين ما تبكي الاّ واحدٍ غالي

فلو كتبنا (الازوالي) حسب الإملاء السليم: (الأزوالِ) لكسر إظهار الهمزة الوزن كما أن الكسرة في القافية سوف تسبب إرباكاً بصرياً للقارئ عند مقارنتها بكلمة (غالي) في البيت الثالث.

عموماً. هذا موضوع قد يطول شرحه، وهو يحتاج لتلاقح الآراء، والبحث الجاد بين المهتمين من أجل الوصول إلى نتيجة محددة، وطريقة متفق عليها في إملاء الشعر العامي، والنبطي منه على وجه الخصوص، ويصعب علينا اتخاذ قرار منفرد حياله، ولكن هذه الكتابة هي إسهام أولي في مجال البحث فيه، ودعوة لبدء التفكير فيه!

الصياغة الشعرية

عندما أطلع على القصائد النبطية التي تنشر هنا وهناك أجد أخطاء في الصياغة كان من الممكن تلافيها لو وجد الشاعر الموجّه الأمين القادر على تبيان الحقائق له، وتصويب الأخطاء.

مثلاً. هناك قصائد كثيرة يختل فيها عنصر المخاطب، فتجد الشاعر يبدأ القصيدة بمخاطبة محبوبته بصيغة المذكر، فيقول: (يا حبيبي. يا زين) ثم يعود، فيؤنث المحبوبة بعد أبيات قليلة، ويقول مثلاً: (أنتي حياتي. يا غلاتي) أو يخاطبها بصيغة الحاضر ثم الغائب في نفس القصيدة.

ويقع في هذا الخطأ شعراء كبار كما في قول الشاعر نايف صقر:

مع القلم هات ابيض الطرس يا صفوق

راعي الهوى ما جابت الورْق جابه

لو ما النحل لحكاية الشهد مخلوق

ما كرّم الله العسل في كتابه

لو للسحايب يا طويل الهدب سوق

شريت لك برقٍ رهيف وسحابة

وبالطبع، فإن الشاعر لا يقصد أن (صفوقاً) هو طويل الهدب، ولكنه

انتقل من مخاطبة الصديق إلى مخاطبة المحبوبة دون تمهيد موضوعي.

وهناك من الشعراء من يستخدم تصريفات لبعض الكلمات لا تقبل في الخطاب العادي كأن يقول (التذاكير)، وهو يعني (الذكريات)، ولكن القافية الرائية أجبرته على استخدام هذا التصريف غير المقبول ثم تجده يتعلل بأحقية الشاعر بما لا يحق لغيره كما في قول شاعر قديم:

جعل السحاب اللي تنابت مزونه   رشّ على طشّ يعيد التذاكير

وما أراه أن الشاعر يجب أن ينظر إلى اللغة الشعرية من حيث التصريفات النحوية، والدلالات اللغوية والاصطلاحية كنظرته إلى الخطاب اليومي، فما لا يقبل في الحديث المنثور لا يمكن أن يقبل في النظم الموزون، وعليه ألاّ يتتبع الاستخدامات الشاذة في أمثلة شعرية معزولة عن السياق العام لتاريخ القصيدة، فيجعلها قواعد يبني عليها أساساته.

ولو طلب مني أن أقدم بعض النصائح أو أذكر بعض الخطوات التي قد تمكن الشاعر من توفير أفضل الظروف لكتابة نصه لقلت الآتي:

١- القصيدة الرائعة قد تكتب في يوم، ولكن الأفضل أن تنقح قبل نشرها حتى يتأكد الشاعر من سلامتها، وقوتها من كافة النواحي، ولنتذكر ما رواه ابن قتيبة من أن الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى كان يسمي قصائده الكبرى الحوليات، وقد قيل أنه كان يعمل القصيدة في أربعة أشهر، وينقحها في أربعة أشهر ثم يعرضها في أربعة أشهر ثم بعد ذلك يخرجها إلى الناس.

٢- مهما كان ما كتبه الشاعر في البداية جميلاً، فلماذا يقنع به دون مراجعة أو تعديل؟، فهناك دائماً ما هو أجمل.

٣- مسودة القصيدة أو المقالة لأفضل الشعراء والكتاب هي ورقة بشعة تموج بالجمل المشطوبة، والأبيات الملغاة، والمقاطع المحذوفة.

ولكن البعض ينظر إلى ما كتب بقدسية يجب ألا تمس حتى من قبله هو، وبالتالي يضن على نفسه بتغيير مفردات في نتاجه حتى لو وجد أجمل منها، وأرى في هذا تزمتاً لا داعي له، فمن لا يمتلك الجرأة لكي يمزق قصيدة أو مقالاً كتبه، ووجد أنه دون المستوى لن يصبح أديباً حقيقياً طوال حياته مهما امتلك من موهبة.

٤- النص الذي تعيد صياغته للمرة العاشرة سيكون أفضل بكثير من شكله في المرات السابقة، وبالتأكيد فإنه سيكون أجمل لو أعدت صياغته للمرة الحادية عشرة!

٥- نتاج إبداعي واحد في سنة كاملة أكثر فائدة لكاتبه من مئة نتاج عادي في شهر واحد.

٦- فكرة النص الأدبي تحتاج لوقت كي تختمر.

إن النقاط الست المذكورة أعلاه هي الأساس — في رأيي — لمن يمتلك الموهبة أو القدرة على الكتابة أصلاً لكي ينال المكانة التي يستحقها بين الآخرين، فارتجال القصائد الطوال، والخطب المنبرية كان طفولة أدبية في تاريخنا أو مواهب فذة قلما تتكرر يجب ألا نعوّل عليها كثيراً حتى لو صحت الرواية القائلة بالارتجال لأن ما قيل ارتجالاً كان سيظهر بصورة أكثر إبداعاً لو تم التأني فيه.

ونشبه النتاج الإبداعي هنا بزهرة جميلة مثلما تتطلب بذوراً، وتربة، وماء، وعناية، فإنها تتطلب وقتاً لتنمو فيه.

جسم القصيدة

تُستهل الكثير من القصائد النبطية القديمة بحمد الله أو بذكر اسم الشاعر أو تحديد السياق الزمني لكتابة النص كقولهم: (الحمد لله - يقول الخلاوي - البارحة)، وتختتم عادة بالصلاة على النبي المصطفى (صلى الله عليه وسلم) كقولهم: (ختامها صلّوا على خير الابرار).

وفي رأيي أن هذه الصياغة النمطية راجعة إلى أمور أساسية منها اعتبار القصيدة رسالة يوجهها الشاعر إلى المتلقي، وبالتالي فإن الديباجة ضرورة من ضرورات المراسلة في القديم والحديث كما أن تأكيد اسم الشاعر في بدايتها قد يمنع انتحالها لغيره في ظل التداول الشفاهي للقصيدة، وهناك الاعتبار الراجع لتوقع الشاعر بأن قصيدته ستلقى في المجالس، وبالتالي فمن اللائق أن تواجه القصيدة في بدئها ونهايتها بالحمد والصلاة.

وهذا الفهم كان يتطلب من الشاعر إضافات أخرى مثل وصف وسيلة نقل الرسالة (الراحلة)، وتوضيح المناطق التي ستقطعها في الطريق، وتحديد مُستقبِل الرسالة.

ولذا تبقى هذه المقدمات والخواتيم خارج موضوع القصيدة، وخارج نطاقها الفني والموضوعي في الغالب، وكان من الطبيعي أن يؤدي التطور الحاصل لطريقة نشر القصائد أو إذاعتها إلى اختزال الكثير من هذه الإضافات، وبالتالي لم يعد من الداعي أن تتضمن القصيدة زيادات من الممكن قولها خارج النص.

ولكن هذا الشكل النمطي للقصيدة النبطية كان كفيلاً بمنحها جسماً واضح المعالم يحافظ على الوحدة المتكاملة للقصيدة مهما اختلت الوحدة العضوية للأبيات، ولذا، فإن اختفاء هذه الزيادات من القصيدة المعاصرة كان يتطلب من الشاعر تعويضها بترابط موضوعي، ووحدة عضوية تركز الهدف المراد قوله من القصيدة، والاهتمام بجسم القصيدة في إطار موضوعها الأساسي، والذكاء في التخلص من غرض إلى غرض، وهي من الأمور التي يجب على الشاعر الحرص عليه بعيداً عن التفكك الموضوعي، والترهل الشكلي.

أقول هذا، وأنا أعلم أنه من الجميل أن تستجلب القصائد حمداً لله، وصلاة على نبيه الكريم سواء كان ذلك داخل النص الشعري أو خارجه!

لزوم ما لا يلزم

ظهرت في الشعر النبطي العديد من الظواهر التي تنتمي إلى مذهب (لزوم ما لا يلزم)، ومن الغريب أن بعضها صار بمرور الوقت من أساسيات القصيدة النبطية، وخاصة فيما يتعلق بنظام القافيتين التي تجاوزت نسبة تطبيقه الـ ٩٥٪ مما يكتب من قصائد نبطية حالياً، وقد سبق التحدث عنه في مبحث سابق كما أن القافية في الشعر النبطي صارت تحتوي في كثير من تطبيقاتها على مظاهر (لزومية) أين منها لزوميات (المعري) كتلك القافية المكونة من أربعة وخمسة حروف؟!

ورغم أن استخدام اللغز، والرموز، ووجود القصائد المتخصصة قد لا يعتبره البعض من (اللزوميات) إلا أنني ألحقته بهذا الموضوع لأنه يعدّ من الزخرفات المترفة، والحيل اللغوية التي تطرق إليها الشعر النبطي خلال تاريخه الطويل، وهي لا تلزم الشاعر في الأساس.

وفي ما يأتي حديث عن بعض مظاهر (لزوم ما لا يلزم) في القصيدة النبطية:

* * *

١- المروبع وأخواته:

يعرّف المروبع نبطياً بأنه الشعر الذي يتكون من مقاطع رباعية الأشطر

منها ثلاثة على قافية واحدة تتغير من مقطع وآخر بينما يكون الشطر الرابع على قافية ثابتة طوال القصيدة، والمروبع شكل فني لا علاقة له بالبحور، ويمكن أن يكتب على أي بحر كان، وإن كثرت كتابته على المسحوب والمتدارك.

وقد وجد المروبع في الموشحات أيضاً بأشكال أكثر تنوعاً مما هو في الشعر النبطي، واستخدامه عامياً قديم قدم الشعر النبطي خاصة وأن ابن خلدون في مقدمته قد ذكر ذلك بالتفصيل، وقال أنه فن كثير التداول يتكون من (أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويّه، ويلتزمون بالقافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة).(١)

ومن يقرأ السيرة الهلالية على علاتها يجد أنواعاً من الشعر المروبع منسوباً إلى شخصيات السيرة، وبالتالي فلا صحة لما ذكره الأستاذ طلال السعيد في موسوعته من أن محسن الهزاني هو من أدخل المروبع إلى الشعر النبطي، وإن كنت أوافقه في أنه أكثر استخدامه في شعره بشكل فاق سابقيه ومعاصريه من الشعراء، وقد ظل المروبع على الدوام شكلاً مرغوباً، ومعروفاً في كافة الأنحاء التي يكتب بها الشعر النبطي.

وأنا هنا لست مع الشاعر طلال السعيد في موسوعته عندما اعتبر المروبع بحراً من بحور الشعر النبطي بل إنني أعتبره شكلاً فنياً يتعلق بعلم القافية لا بعلم العروض والأوزان.

ومن المروبع قول الشاعر عبد الله بن ربيعة:

هادم ركن صبري ولالي ملكها   الروح طينه، والمتركي ملكها

(١) عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج١، ص٥١٠.

طفلٍ تحسّن، والمحاسن ملكها   ياما عليه احييت مظلم دجاها(١)

ومن المروبع نوع آخر قرأته في شعر مخلد الجتامي:

يا ملّ قلبٍ تاق. من عقب الافراق   يومي كما المسباق. بين المعاليق
هفايفٍ يومن. سرقٍ سرقهن   سروه يوم الصبح جاله تخافيق(٢)

ويشبه هذه التقفية الداخلية قول شاعرة قديمة تدعى سريعة قالت تستفزع بجيرانها:

وين السليطي جرح قلبي محيطي؟   على وليفي شلّته شينة الناب
وين الدغيري صار نفعك لغيري؟   يا حاسبٍ صيد الغراميل بحساب
وين الرشيدي والبكا ما يفيدي؟   يا خو الثريّا يا حجا كلّ من هاب

وهناك أنواع أخرى مشابهة للمروبع، وخاصة في شعر أهل الحجاز وتهامة مما يجعل من الصعب الإلمام بها جميعاً، ومن غريبها هذه التقفية لمحمد بن علي الأزوري يقول فيها:

يا مرسلي ودّي الكلام الصحيحي   اللي مِثَمَّن ما خُلِط بالقبيحي
تلفا هل الدار   عزاتي هل الضيفان صبحي عِشيّة(٣)

ويلاحظ هنا اختلاف وزن البيت الأول عن الثاني.

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط من الشعر النبط، ج٢، ص٥٩، وعبد الله بن محمد بن ربيعة المريدي شاعر من نفس الأسرة التي أنجبت آل سعود، وقد عاش في الزبير، وتوفي بها في رمضان سنة ١٢٧٣هـ (مايو ١٨٥٧م)، وقد قمت بتحقيق ديوانه كاملاً مع دراسة عن شعره وسيرته طبعت قبل عدة سنوات.

(٢) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج٢، ص٩، ومخلد الجتامي شاعر من قبيلة عتيبة من أهل الحجاز ذكر كمال أن نسبه ينتهي إلى جشم بن معاوية بن بكر، وتوفي سنة ١٣٣٧هـ (١٩١٨م).

(٣) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج١، ص١٨٨.

وللمروبع أخوات أو أخوة، فهناك المثولث، والمخومس، والمسودس، وغيره مما ذكرناه في مبحث القافية من هذا الكتاب، ومن (المخومس) قول محمد بن سعيد الذويبي:

أبدي هجوسٍ من لحونٍ عزيزة　　قـولٍ على معنى وعقـلٍ وريـزة

بعض المعاني من سمعها تجيزه　　حيث انّها في كلّ معنى مصايب

مصيبة، وتبنى في حدر كلّ نيّة[1]

وأرى أيضاً أن مواويل العتابا، والميجانا، والأبوذية في الهلال الخصيب هي واحدة من ولادات المروبع المتعددة.

* * *

٢- المواويل:

عرف الشعر العامي عدداً من المواويل ظل الموال الزهيري أكثرها انتشاراً خصوصاً في العراق، وشواطئ الخليج العربي، وهو يكتب على لحن الهجيني الطويل (البسيط في الفصحى) بسبعة أشطر ثلاثة منها على قافية ثم ثلاثة على قافية أخرى، ويعود الشطر السابع إلى القافية الأولى، وقد ذكرت له نموذجاً في مبحث بحر الهجيني.

ومن المواويل أيضاً نوع يسمى في جنوب الجزيرة العربية بـ (المجالسي)، ويكتب على طريقة المروبع، وصار في الآونة الأخيرة من الظواهر الجديدة على شعر القلطة حيث يغنيه الشاعر قبل أن يرتجل البيت الذي يردده الصف من بعده.

(١) محمد سعيد كمال، الأزهار النادية، ج٢، ص٩٧.

ومن مواويل جنوب الجزيرة العربية ما يسمى بـ (الدمة الجنوبية)، ومن أمثلتها هذه الدمة للشاعر عبد الله الغريبي، ونلاحظ في القافية استخدام الشاعر للجناس الكامل الذي يسمى في الحجاز وتهامة (الشقر)، وداخل النص تلمّس الشاعر الكلمات التي تتشابه حروفها، فقال:

قال امغريبي[1] شابت اعراضي وشانبي

وشان بالشبّان، والشايب، وشان بي

شيـــبٍ　　وشـــي　　بنا

اكتب لنا يا ربّي الجنّة وشي بها

وشوني الشيبان، وشوني وشا نبي

من شان شيمتنا ومن شانك وشان ابي

شيـــبك　　وشيـــبنا

اشتاف للشيبات في الشلّة وشيبها[2]

وفي شمال الجزيرة العربية في بوادي الهلال الخصيب وحواضرها تعرف مواويل الأبوذية والعتابا التي تكتب على بحر الصخري (الوافر الفصيح)، وتتكون من أربعة أشطر فقط تكون الثلاثة الأولى منها على قافية واحدة بينما القافية الرابعة على قافية (إيّة) في الأبوذية، وقافية الألف المقصورة أو (آب) في العتابا، وسبق أن ذكرنا أمثلة لهذه المواويل في بحر الصخري.

وهناك أيضاً مواويل أخرى على بحور أخرى تحمل مسميات (الميجانا)،

(١) امغريبي أي (الغريبي) على عادة أهل الجنوب في التعريف بـ (ام) بدل (ال)، ومنه رواية الحديث النبوي: (ليس من امبر امصيام في امسفر) أي (ليس من البر الصيام في السفر).

(٢) مجلة قطوف الإماراتية، ع١٢، ص١٠٣.

و(الميمر)، وغيرها، فالميمر مثلاً يأتي على بحر الرجز بصياغة (مستفعلن مستفعلن مستفعل)، ومنه قول الشيخ مشاري بن عبد الله السعدون:

لو هلهلت قطما ونختني فرجة　　كل شـدّةٍ لابـد لها من فرجة

إن كان عسكركم قطع هالفرجة　　راسي سبب وبايعه بفلس احمر

وتجدر الإشارة إلى أن القوافي في المواويل، وبعض أنواع المروبع تعتمد على الجناس الكامل، ولأهل الحجاز ولع فيه، ويسمونه (الشقر) كما نوهنا آنفاً، ويتبارون في استخدامه، ومن أمثلته هذه المحاورة بين الشاعرين عبد الواحد الزهراني، وعبد الله البيضاني حيث بدأ الزهراني مستخدماً بعض القوافي مما يوجب على البيضاني أن يرد بنفس تلك القوافي، ولكن بعد تغيير معناها:

اصبر ومن عاداتك الصبر يا سمحان

والاّ عسى صبرك تغيّر مع الزمان

والجور تضنينا حموله وحتى اثقاله

واذا اعتذر عنها الجمل من يشيلها

فرد البيضاني:

المخطية يقضي بها العفو والسمحان

والعاقل اللي بالرشد يتلزمان

مالي بهرجة يقولون المحدّث قاله

والولعة اوّلها شرار يشي لها[1]

---

(١) مجلة فواصل، ع٥٨، ص١٠٥.

وقد يأتي الشاعر نفسه بالبدع والرد كما في قول عبد الله بن جهيط الغامدي:

- البدع:

طلبة الله تبـدّى قبل بـدعٍ ورد　　اسمعوا شاعرٍ في ذا المحل امعزوم

غامديٍّ عزمه الحارثي من غلاه　　والنسب بين بلحارث وزهران كف

مرحبا يا دول زهران عند الشلاوى　　ارشدوني بها العقّال والجاهلي

- الرد:

جاك نمرٍ ليا شاف الحضانا ورد　　ضاريٍ يجتهد فيها قوي العزوم

كل ما حقّها بالشوف يغلي غلاه　　يلتزم في حناحنها بنابٍ وكف

داسها ما يخلّي بعده الاّ شلاوى　　ويتغندر يقول الحظ والجاه لي

* * *

٣- الألفيات:

الألفية في الشعر النبطي لا تتكون من ألف بيت كما هو الحال في الشعر الفصيح بل هي قصيدة يمكن أن تكتب على أي بحر كان شريطة أن تبدأ أبياتها بأحرف الهجاء، وهي بذلك تتكون من ٢٨ بيتاً أو ٥٦ في حالة كتابتها على طريقة المروبع الأمر الذي غالباً ما يحدث.

وحرص على نظم الالفية كثير من قدماء شعراء النبط خاصة المكثرين منهم، وما يزال بعض المعاصرين يحرصون حتى الآن على كتابة ألفية يعتنون

بتنميقها، وتعرف باسمهم، وفي تراثنا النبطي توجد ألفيات شهيرة كألفية الهزاني، وألفية ابن عمار، وألفية العوني. الخ، ومن ألفية محسن الهزاني قوله:

ألفٍ: وليف الروح قبل امس زرناه ... غروٍ يسلّي عن جميع المعاني

والبا: بقلبي شيّد القصر مبناه ... وادعى مباني غيرهم مرمهاني

والتا: تراني كلّما اوحيت طرياه ... أفزّ لو حلو الكرى قد غشاني

والثا: ثلوم القلب محدٍ بيرفاه ... الاّ انّ خلّي من عذابه سقاني

* * *

٤- الألغاز:

للغز في تراثنا الأدبي مكانة، وتاريخ يضرب في العمق الزمني، ولعل له تسمية قديمة لدى العرب هي (الأوابد) حيث تذكر الروايات أن أول محاورة شعرية جرت في أدبنا العربي كانت عبارة عن مباراة في الألغاز الشعرية بين امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص مما يدل على أصالة هذا الفن الذي يمزج بين الحلم المتمثل في الشعر، والواقع المتمثل في إمعان الفكر.

يروى أن عبيد بن الأبرص لقي امرئ القيس يوماً، فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟، فقال امرؤ القيس: ألق ما شئت، فقال عبيد:

ما حَيّةٌ ميتةٌ أحْيَتْ بِميتَتِها ... درداءُ ما أنبتتْ سِنًّا وأضراسا

فقال امرؤ القيس:

تلك الشَعيرة تُسقى في سَنابلها ... فأخرجتْ بعدطُولِ المكْثِ أكداسا

ثم قال عبيد:

ما القاطعاتُ لأرض الجوّ في طلقٍ ... قبلَ الصباح، وما يَسرين قِرطاسا

فقال امرؤ القيس:

تلكَ الأمانيّ تتركنَ الفَتى مَلِكا ... دون السّماءِ ولم ترفع بهِ راسا

واستمر الحوار الشعري بينهما لعدد من الأبيات المحتوية على الألغاز، وحلولها.

ولا ننسى هنا أن للغز الشعري مكانة في تراثنا الشعري العامي، ونتذكر أن في تراث القصيدة النبطية الكثير من الألغاز الشعرية، ولعل أشهرها قصيدة نظمها الأمير قطن بن قطن الجبري، ووجهها لابن بسام، وحشاها بالألغاز الشعرية، فجاءه الرد بالأجوبة الصحيحة، وذلك قبل أكثر من أربعة قرون، ومنها:

السؤال:

أنشدك عن أنثى وهي سيّارة ... دليلها مع دربها طول الدهر

الجواب:

ذيك العيون مبصرات بشوفها ... الشمس بالممشى يتاليها القمر

السؤال:

وأنثى تسير بغير أرض ولا سما ... ومسيرها دبّ الدهر على الظهر

الجواب:

هذيك في البحر العميق سفينة   دليلها دايم مقرها بالتفر[١]

ولكن في القرون التالية تحول اللغز الشعري إلى عبارة عن بيت أو بيتين أو ثلاثة يعتني فيها الشاعر بإيصال لغزه في قالب موزون دون الاهتمام بالإبداع الشعري داخل النص، وله صياغة شبه موحدة تتمثل في (أنشدك عن رجل) إذا كان اللغز عن مذكر أو (أنشدك عن عذرا) إذا كان عن مؤنث، والرد عليها قد يأتي نثراً أو شعراً، وعلى امتداد تاريخ الشعر وجد للغز شعراء يكثرون من نظمه حتى عرفوا به، ومنهم الشاعر المعاصر عبد الله بن صالح الأطرش الذي ألف في هذا الموضوع كتاباً من عدة أجزاء أخذنا منه هذا اللغز:

أنشدك عن رجلٍ يكره البرد دايم   مشيوف حول النار والصوت عالي

الأكل ما ياكل عن الزاد صايم   بطنه غريبٍ يا عرب دوم خالي

ويبقى توضيح حل اللغز، وهو (الطبل).[٢]

وقول الشاعر مسفر بن ثايب الغامدي ملغزاً عن الفتنة:

بانشدك عن ناقةٍ تلقح بليّا فحل

ثم اصبحت تمتخض وتجيب حيرانها

تاطى جميع الديَر ما ذكر معها محل

تاكل وترمح، وتصدعنا بنيبانها

وأخيراً جاءت قصيدة اللغز التي عوّد الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم

(١) عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط، ج١، ص٤١، وقطن بن قطن من أمراء الجبور في الأحساء ثم انتقل إلى البادية الشمالية لعمان، وورد ذكره في كتب التاريخ في القرن العاشر الهجري، ويرى الباحث سعود الحزيمي في دراسة له نشرت بمجلة الدرعية أن قصيدة اللغز كانت للشاعر علي بن هلال الجبري، ومن رد عليها هو الشيخ طلحة بن حسن بن بسام المتوفى سنة ٩٧٠هـ (١٥٦٣م).

(٢) عبد الله الأطرش، ألغاز شعبية، ١٤١٤هـ، ج٣، ص٥٥.

ساحة الشعر على طرحها منذ سنوات لتكون المناسبة التي يتحلق حولها شعراء القصيدة النبطية في الوطن العربي، وتجمعهم في إطار من التنافس كل عام.

ومن يراجع مسيرة قصيدة اللغز في السنوات السابقة يجد أنها كانت تتزين كل عام بإطار جديد، وتأتي بحلة تختلف عن سابقاتها سواء من خلال الفكرة الأساسية أو البناء الشعري أو طبيعة الألغاز المقدمة من خلالها.

كما أن المتابع يجد من خلال الأسماء والأعداد التي تشارك في المسابقة، وتسعى إلى مجاراة القصيدة أنها صارت محفلاً شعرياً، وكرنفالاً قل نظيره.

* * *

٥- الرمز:

علاوة على الألغاز المباشرة عرف الشعر النبطي التلغيز بالرمز، وغالباً ما يكون لاسم المحبوبة المراد صونه عن مستمعي الشعر من المتطفلين!، ولهم في ذلك ثلاث طرق هي:

أ- الأبجدي:

وهو حساب (الجمّل) المعروف في التراث العربي، ويتمثل في إعطاء كل حرف قيمة عددية حسب الترتيب الأبجدي بحيث يكون للحرف قيمة الرقم كما يأتي:

* **الآحاد:** أ=١ . ب=٢ . ج=٣ . د=٤ . هـ=٥ . و=٦ . ز=٧ . ح=٨ . ط=٩

* **العشرات:** ي=١٠ . ك=٢٠ . ل=٣٠ . م=٤٠ . ن=٥٠ .

س=٦٠ . ع=٧٠ . ف=٨٠ . ص=٩٠

* **المئات:** ق=١٠٠ . ر=٢٠٠ . ش=٣٠٠ . ت=٤٠٠ . ث=٥٠٠ . خ=٦٠٠ . ذ=٧٠٠ . ض=٨٠٠ . ظ=٩٠٠ . غ=١٠٠٠

ومن أشهر استخداماته تغزل الشاعر محمد بن لعبون باسم (مي) بدلاً عن الاسم الحقيقي لمحبوبته (هيلة) نظراً لتساوي قيمة حروف كلا الاسمين في حساب الأبجدي، وهي (٥٠) بالتمام والكمال.[١]

ب- الدرسعي:

هو حساب طريف يعتمد على إقران كل حرف بآخر حسب الترتيب الآتي:

(كم / أو / حط / صض / له / في / در / سع / بز / خش / تذ / نق / ثج / ظغ).

وهكذا إذا استخدم شاعر ما حرف السين، فإن المقصود هو حرف العين المقارن له، ولو كتبت (قاي)، فأنا أتحدث عن فتاة اسمها (نوف)!

ج- الريحاني:

حساب يعتمد على تقسيم مكونات الحياة إلى مجموعات تبدأ بحروف معينة تكوّن في مجموعها الاسم المراد تلغيزه.

وهي حسب الترتيب الآتي:

(١) ومن الطريف أن ابن لعبون عندما يئس من الزواج بمحبوبته صاح مصرحاً باسمها في قوله:
والله يا لولا الحيا واللوم لاصيح واقول يا (هيلة)!

(الألف: آدمي - الباء: البقوليات - التاء: التمر - الثاء: الثياب - الجيم: الجلود - الحاء: الحديد - الخاء: الخشب - الدال: الدواب - الذال: الذهب - الراء: الروائح والرياحين - الزاي: الزجاج - السين: السمك - الشين: الشهور - الصاد: الصقر - الضاد: الضفادع والضياء - الطاء: الطيور - الظاء: الظباء - العين: العطور - الغين: الغنم - الفاء: الفواكه - القاف: القرى - الكاف: الكائنات - اللام: اللبن - الميم: المدن - النون: النجوم - الواو: الوحوش - الهاء: الهوام والمماليك - الياء: اليواقيت).

ويمكن أن نفهم هذا الترميز بالمثال الآتي للشاعر محمد العرفج في ترميز اسم محبوبته:

ضبٍّ سميّ صويحبي به غياره

وفصيص ياقوتٍ صمى لام صاميه[١]

فالحرف الأول هو الهاء من مفردة (ضب)، ويعدونه من الهوام، والثاني الياء من مفردة (ياقوت)، والثالث الهاء من حرف اللام المقارن للهاء في الدرسعي، وبالتالي فاسم المحبوبة هو (هيه) أي (هيا) حسب اللهجة.

ويجدر بالذكر أن بعض الشعراء زيادة في التعمية يرمز بحروف الاسم الواحد بأكثر من طريقة، ومثال ذلك بيت العرفج السابق، وقول الشاعر ناصر العريني في ترميز اسم محبوبته (هيا) بطريقتي الأبجدي والدرسعي:

اسمه بالابجد عندنا في حسابه　خمسة عشر ياللي جدوده عريبة

(١) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ص٤٥٨، ومحمد العلي العرفج شاعر من أهل بريدة تولى إمارتها ثم إمارة الجوف في الدولة السعودية الثانية ثم قتل سنة ١٢٥٨هـ (١٨٤٢م).

وفالدرسعي(لام) و(ف) يعتنى به مع (حصةٍ) في مفرقٍ له غريبة[١]

ومثل ذلك قول شاعر في موال زهيري ملغزاً اسم محبوبته:

زاير مدينة (حلب) يا عود (ريحاني)

يا فصّ (ياقوت) ريته بكفّ ريحاني

عبرت (بغداد) باقرا العلم ريحاني

باتعلّم الدرسعي وابجد عليّه صعيب

ريمٍ عفر عنّنا ما اظنّ يصبح صعيب

سألت عن منزله قالوا عليّه صعيب

في غرفةٍ عالية، والطيب ريحاني

ونعرف عند تحليل الأشطر الثلاثة الأولى من الموال أن اسم الفتاة هو (مريم) حيث أخذنا الميم من (حلب) وهي مدينة، والراء من الريحان، والياء من الياقوت، والميم من مدينة (بغداد).[٢]

* * *

٦- القصائد المهملة:

لم يبتدع شعراء النبط القصائد المهملة، وهي المتكونة فقط من الحروف الثلاثة عشر غير المنقوطة في الأبجدية العربية: (الألف، والحاء، والدال، والراء، والسين، والصاد، والطاء، والعين، والكاف، واللام، والميم، والهاء، والواو)،

(١) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ص٤٥٨.

(٢) فالح حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٨٧م، ط١، ص٦٥.

فقد سبقهم شعراء فترات الانحطاط الأدبي بل وقام بعض شعراء الزخرفة من الفصحاء بأكثر من ذلك كالشاعر اللبناني ناصيف اليازجي[١] الذي كتب قصائد مهملة الحروف، وأخرى مشجرة (منقوطة الحروف بالكامل).

ولم يكن مستغرباً أن نجد مثالاً مبكراً للقصائد المهملة في شعر محمد بن لعبون، وهو المطلع بكثرة على الأدب العربي، وفنون بديعه، فكتب قصيدته:

أحمد المحمود ما دمعٍ همل أو عدد ما حال وادٍ له وسال

أو عدد ما ورد ورّاد الدحل أو رمى دلوه وما صدّر ومال

أو حدا حادٍ لسلمى أو رحل سار هاك الدار أو داس المحال[٢]

ووجدنا قصيدة مهملة أخرى لمحمد العوني كتبها في تحدي شعراء الحجاز عندما قدم مندوباً عن ابن رشيد لدى شريف مكة عون الرفيق منها قوله:

هلّ الهلال، وهاطل الدمع مدرار لا هلّ واهمل كالهلل ماطره هل

على مودٍّ ما لك الله، ولا صار لا دام له حالٍ، ولا المال له دلّ

صوّر، وصار الملح والدلّ له كار له والمها ماله، ولا رسم ما كل

لا مرّ صاح مطالعٍ ساع ما دار أسود على صدره على المسك عمّل

سامح محمد لا رسم عدل الاسطار وحسامه الصارم لراع الهوى سل

(١) ناصيف بن عبد الله اليازجي المولود سنة ١٢١٥هـ (١٨٠٠م)، والمتوفى سنة ١٢٨٨هـ (١٨٧١م) أديب وشاعر لبناني، ولا أعلم أديباً أولع مثله بالبديع، وزخرفة القول، فألف في المقامات كتابه (مجمع البحرين)، وكتب على البحور المقلوبة، وكتب قصائد كل حروفها منقوطة كما في قوله:

شيبة في شبيبة خضبت بشقيق غض ينض جنى

أو قوله في قصيدة مهملة الحروف:

الحمد لله الصمد حال السرور والكمد

(٢) عبد العزيز اللعبون، ديوان أمير شعراء النبط محمد بن لعبون، ص٢٧.

ومن الشعر النبطي المرتبط بالحروف أيضاً نجد قصائد تعتمد على تكرار حرف معين كما في قول الشاعر عبد الرحيم المطوع:

وطا ما وطا واللي وطا بعد ما وطا   غطا ما وطا واللي غطاه وطاه

محا ما محا واللي محا بعد ما نحا   محا ما محا واللي نحاه محاه[1]

ومثل ذلك قول الأمير محمد الأحمد السديري:

صلى صالي صلبٍ بصاليه صابني

صطى صارمه بصخار بالصدر صايبه

صفق واصطفق صلبٍ صرم صافي الحشا

تقصّي وقصّ اقصى قواصي ذوايبه[2]

وهناك ما سماه عبد الله الفرج في ديوانه بالروضة، وهي مواويل زهيرية تعتمد كل واحدة منها على الكلمات المحتوية على حرف معين من اللغة، وهو في ذلك يأخذ من بديع الفصحى الكثير كما في قوله في (روضة) مهملة الحروف تتركز حول حرف الحاء:

الحاء حلو اللمى للحال سلّه راح

حكمه دعا الصاح لما صاح عادم راح

(١) طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ج١، ص٢٨٢، وعبد الرحيم (أو ابن عبد الرحيم التميمي) شاعر من أهل أشيقر في نجد، ولا تعرف له بيقين إلا قصيدة واحدة قالها قبيل موته من أثر العشق.

(٢) الأمير محمد الأحمد السديري شاعر وأمير يعد من أواخر شعراء النبط من طبقة آباء الشعر النبطي. ولد سنة ١٣٣٥هـ (١٩١٧م)، وتولى إمارة جيزان في السابعة عشر من عمره ثم تولى إمارة الجوف وعرعر وغيرها، وهو خال الملك فهد بن عبد العزيز وستة آخرين من أبناء الملك عبد العزيز، وتوفي سنة ١٣٩٩هـ (١٩٧٩م). اهتم بالتراث النبطي، وألف فيه: (أبطال من الصحراء، والحداوي، والدمعة الحمراء، والملحمة الزائدية، والملحمة الشعبية)، وطبع شعره في أكثر من ديوان.

حور المها حور لولا حسام سلّه راح

حلو اللمى حامله، والحور أهل الملح

حلوا، وللصاح ما حلو الملاح الملح

حر، والمولّع، وعاطوه الصدود الملح

حاله وهو حال مطروحٍ حسا له راح[1]

* * *

٧- القصائد المتخصصة:

عرف الشعر النبطي القصائد المتخصصة، وصب فيها الشعراء بعض علوم مجتمعاتهم، وقد سبق أن ذكرنا أن من أشعار النبط ما أدى دوراً اجتماعياً مثل إثارة الحماسة في نفوس المحاربين كالأحديات والعرضات، وما سمر عليه الناس في أفراحهم كالسامريات، وما سلى المسافرين في مفاوز الصحراء كالهجينيات، وما لعب عليه الشعراء، وتنافسوا فيه كالقلطات، والألغاز.

وإضافة إلى ما سبق، فقد وجد في التراث النبطي من الأشعار ما اتخذ دليلاً لبعض العلوم، وخاصة في علم الفلك، ومواقع النجوم، ومواسم الزراعة، وهذا ما نجده بارزاً في شعر راشد الخلاوي، ومحمد القاضي، وغيرهما، وهناك أشعار في القهوة، وطرق صنعها، وأخرى في الأنساب، وتبيانها، وحفظ تفرعاتها بل وفي تحديد الحدود بين القبائل، وتوضيح مواقع كل منها كما وجدت أشعار للرعاة كالهوبال، وقصائد خاصة بالزرّاع، ومن شابههم من أبناء المهن،

(١) خالد الفرج، ديوان عبد الله الفرج، ذات السلاسل، الكويت، ص٤٧، وعبد الله بن محمد الفرج الدوسري شاعر من أهل الكويت، ولد سنة ١٢٥٢هـ (١٨٣٦م). عاش فترة طويلة في الهند، وكان غنياً ورث عن أبيه ثروة طائلة، فبددها، ومات فقيراً، وتعلم في الهند أصول الموسيقى، وتنسب له الكثير من الألحان، وكتب الشعر بنوعيه الفصيح والنبطي، وتوفي سنة ١٣١٩هـ (١٩٠١م).
وكان ديوان عبد الله الفرج من أوائل ما طبع من الشعر النبطي حيث طبعه ابن عمه الشاعر خالد الفرج في بومباي سنة ١٣٣٩هـ (١٩٢١م).

والصناعات المختلفة إلى آخر ذلك من الأمور.

ومن ذلك قول الشاعر المعاصر سعود الغريّب في أبيات ذكر فيها منازل القمر والأنواء الثمانية والعشرين:

شرطن بطينا للثريّا، ودابر   فهقعة هنعٍ، فالذراع، فناثر

وطرفهم مع جبهةٍ ثم زبرة   وصرفة عواءٍ للسماك، فغافر

زبانا، وإكليلٍ، وقلبٍ، وشولة   نعايم بلدة ذابحٍ، وهو سائر

كذا بلع سعد السعود خباؤهم   فقدّم، وأخّر للرشا، وهو آخر

ومن طرائف الشعر النبطي تلك القصائد المسماة بالعرائس، والتي تأتي في أغراض المدح بأن ينظم الشاعر قصيدة غالباً ما تكون على الشكل المروبع، وفيها يخاطب فتاة جميلة يعرض عليها الزواج من الحكام، وشيوخ القبائل واحداً تلو الآخر، فترفضهم بأعذار لا تعيب الحاكم المذكور كأن يكون بعيد الدار أو مزواجاً أو كبير السن إلى أن تقبل بالممدوح الذي يريده الشاعر.

ومن أمثال هذه القصائد (عروس العريني) للشاعر النجدي ناصر العريني التي مدح بها الأمير محمد بن عبد الرحمن آل سعود شقيق الملك عبد العزيز، و(عروس السكيني) للشاعر صالح السكيني في مدح حاكم البحرين الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، وعروس الشاعر محمد بن مناور الحربي في مدح الملك خالد بن عبد العزيز، وغيرها.

ومن الشعر الطريف لجوء بعض الشعراء لما يشبه الشعر المسرحي من خلال صياغة حوار ثنائي (ديالوج) بينه وبين بعض الحيوانات والنباتات للتعبير عمّا يعتمل في صدره لعل أشهرها محاورة الشيخ مطلق الجربا في القرن

الثامن عشر الهجري مع فرسه العمياء، وهذا الشاعر صقر النصافي يحاور ذئباً، فيقول:

يا ذيب وش علمك تهيّض لساني   بعواك يوم انّ المخاليق غافين

الذئب:

أنا بلايه قوّ جوعٍ حداني   الليل قمرا، والضوارى فواطين

النصافي:

يا ذيب حسّك فى منامى شعاني   لولا الحيا جاوبت صوتك بصوتين

الذئب:

عزّي لمن مثلى جداه اقنباني   ما له جدا، والناس ما هم بمعطين

النصافي:

يا ذيب ياللى بالخلا ما تداني   ما شفت لى حول الثميلة بويتين

الذئب:

مرّيت لى بيتين يا مودماني   عنها شمال، وفى ضبطها مقيمين

النصافي:

يا ذيب ما قاربتهم بخْتَلاني   ياكود تبخص فى فريق اريش العين

الذئب:

أنا الذى من شاف زولي نحاني   ما احرزت اجيهم خابرٍ غيبهم شين

النصافي:

يا ذيب ما عينّت صافى الثماني   عند الغنم، والاّ يردّ البعارين

الذئب:

أنا ما اعَرْف الصاحب المرحباني   والناس واجد، والعذارى مزايين

النصافي:

مارّيته يا ذيب. عوده ليانى   والنور بين اقذيلته والحجاجين

الذئب:

هذاك انا قبل امس شفته وجاني   من كثر دمعه. محفي محجر العين

النصافي:

الله يوفقك للشياه السماني   من مال كرهين الوجيه البخيلين

وللشاعر المعاصر حمد السعيد محاورة جميلة مع شجر الطلح في السؤال عن صقره الضائع، وهذه المحاورات على ندرتها تقدم ثراءً موضوعياً لقصائد الشعر النبطي.

طواريق القلطة بين الاختراع والتلحين

في كثير من الحوارات الصحافية التي تجرى مع شعراء القلطة في دول الخليج العربي يكثر الحديث عن البحور التي اخترعها هذا الشاعر أو ذاك مما يعطي انطباعاً للوهلة الأولى أن علم العروض ما زال قارة مجهولة تنتظر مكتشفين يضعون أقدامهم عليها، ويركزون الأعلام.

والحق أن تاريخ الشعر العربي لكافة لهجاته وأنواعه أثبت أن الحديث عن (اختراع البحور) ضرب من ضروب الخيال انطلاقاً من فهم موسيقى اللغة العربية، وإمكانية ترادف المتحرك والساكن من حروفها، ولكن ما يحدث لدى شعراء القلطة أنهم خلال تنافسهم في ميدان لا يعترف بالهزيمة يلجأون إلى استحداث (ألحان) جديدة، ويمزجون تفاعيل طالت أو قصرت لكنها تعود دائماً إلى أصل عروضي معروف، وبالتالي فإن كل ما يعرف على أنه (اختراع بحور) هو مجرد (إبداع تلحيني) يتكئ على فهم موسيقي جيد لتراكيب اللغة، وموسيقى الشعر.

وباعتقادي أنه من السهل على الشاعر أن يمزج تفعيلة (مستفعلن) مع (فعولن) و(فاعلاتن)، ويكتب بيتاً هذا نصه:

يا صاحبي علامك ما تجيني   أنت الذي غيابك متلف الحال

ثم يجتهد في توليف لحن له اعتماداً على قاعدة أن كلام الجرائد يصلح للتلحين، ويشفعه بأبيات أخرى ثم يزعم أنه اخترع بحراً جديداً!

ولكن العبرة في رأيي هي إلى أي مدى يكون اللحن المبتكر مستساغاً موسيقياً، وهل سيلقى التقبل من المستمع، وهل سيقوم الشعراء باستخدام هذا اللحن أم أنه سيبقى منبتّاً فريداً وحيداً كالبعير المعبّد؟

وعندما نقرأ لخلف بن هذال العتيبي، وهو شاعر قلطة في الأساس قوله في طاروق لم يسبق عليه حسب علمي:

يا حبيبي ترى القلب بعدك سرح وانجرح جرح ما شفت مثله جريح

المحبة تجرّ المواليف جرّ الشجر، وانت الارواح جرّيتها

فلا يمكننا اعتبار هذا (الطاروق) بحراً مخترعاً إذ هي تفعيلة المتدارك (فاعلن) كررها خلف ثماني مرات في الشطر الواحد بعد أن كان الشعراء سابقاً يكررون هذا العدد في البيت كاملاً، وبإمكان أي شاعر أن يكررها ثلاثاً أو خمساً أو سبعاً بسهولة بالغة دون أن يكون له الحق في الادعاء باختراع بحر جديد.

وكذلك الحال بالنسبة للتفاعيل الأخرى (فعولن - مستفعلن - فاعلاتن - مفاعيلن)، وأذكر أنني فعلت شيئاً كهذا في قصيدة كررت فيها تفعيلة (مفاعيلن) ست مرات في الشطر الواحد نشرت سنة ١٩٩٣م بعنوان (المنشا) أقول في مطلعها:

من المنشا لفا غيمٍ كريمٍ شيّد اوكار الحرار، وذلّل الغربان

رجل ما جابها بقولٍ وقيلٍ. جابها بسيف وبحور العزّ مسفوحة

ورغم أنني لم أسمع بقصيدة نبطية استخدمت هذا الطاروق إلا أنني لم أجرؤ على الادعاء بأنني اخترعت بحراً جديداً!

ويقول الشاعر حبيب العازمي في حوار صحافي لمجلة المختلف: اخترعت

بحراً واحداً، ومنه هذا البيت:

سلام، والراس مرفوع، والرجل تمشي جريّة

وانا ليا شفت (مستور) كثرتْ عليّ الطواري[1]

وبإرجاع هذا البحر إلى تفاعيله الأصلية نجد أن حبيب لم يخترع بحراً جديداً، وإنما أضاف حرفاً متحركاً زائداً في بداية كل شطر ثم كرر تفعيلة (فاعلن) خمس مرات مع ترفيل التفعيلة الأخيرة ليجيء بهذا اللحن الذي ألفه، ولكنه لم يخترع بحراً كما قال.

وفي المقابل نجد أن الشاعر أحمد الناصر الشايع كان أكثر حذراً في حديثه لمجلة المختلف حين قال: (أجد متعة غير عادية في ابتكار ألحان وطروق جديدة)، ورغم أن الصحافي الشاعر فهد المبدل الذي أجرى الحوار ظل يكرر على الشايع أسئلة من نوعية: (ما هي الأوزان التي أدخلتها؟) إلا أن الشايع كان حريصاً على إهمال مصطلحي الوزن والبحر في إجابته، والاكتفاء بذكر مصطلحي الطرق واللحن مما يدل على وعي حقيقي بما أذكره هنا.

ومما ذكره الشايع من الألحان التي قام بإدخالها إلى القلطة قوله:

سلام الله سلامٍ يوصل الشاعر حدود السحاب

والى وصْل السحاب وصار بين المسا والقاع طاح[2]

وهذا اللحن عروضياً هو: (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن فعولن فعولن)، وبالتالي فإنه مولّد من مزج تفعيلتي الهزج مع المتقارب، وهو لحن (طاروق)

---

(١) مجلة المختلف، ع٥١، ص٩٢، وحبيب العازمي العتيبي شاعر قلطة سعودي معروف برز التسعينيات الميلادية، وتمتاز محاوراته بالطرافة، ولا تخلو من عمق في المعنى.

(٢) مجلة المختلف، ع٥٤، ص١٩.

جديد لا يأخذ صفة البحر.

ويبدو أن الشايع مولع بهذه الطريقة في المزج، فهو يذكر مثالاً آخر في نفس اللقاء كالآتي:

آه وا قلبي اللي تجدّد جروحه ما لقيت دواه

أشهد انّ المودة عقايب عسى الله ما يعاقبني

وهذا اللحن عروضياً هو: (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فا)، وبالتالي هو مولد من مزج تفعيلتي المتدارك والرمل.

ومن الألحان التي ذكر الشايع أنه أدخلها قوله:

الليلة الجمعة، وباكر نهار السبت ليل الأحد

اللي ورا خلّوه يخبر بها اللي غافلٍ ما درا

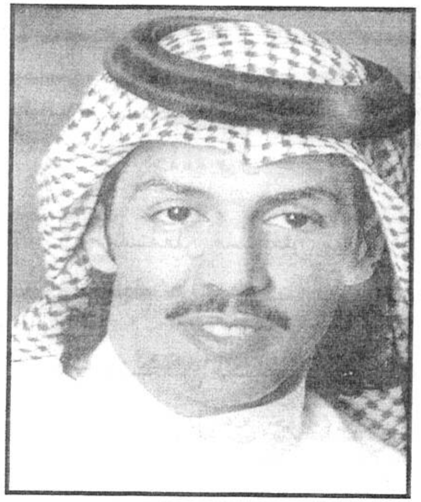
وهذا اللحن عروضياً هو: (مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وبالتالي فإن هذا اللحن هو بحر الهجيني الطويل زائداً تفعيلة (مستفعلن) في بداية كل شطر.

ولا أترك أحمد الشايع قبل أن أذكر قصيدة غريبة الطاروق نشرها في مجلة المختلف في يناير ١٩٩٧م تتكون من سبعة أبيات غريبة طويلة بشكل ماراثوني على طاروق سماه (المعوشر)، وقد لا يستطيع القارئ العادي إدراك ما قام به الشايع في هذه القصيدة لأول وهلة، ولنأخذ منها بيتاً واحداً، ونحلله عروضياً:[١]

(١) مجلة المختلف، ع٦٦، ص٨٦.



أحمد الشايع



تركي الميزاني

باب الهوى مفتوحي. للعبادي. والحبّ فيه المعجزاتي
واللي صعيبه. ما تهوني. لو طاعني قلبي نسيته
اللي يبي يمشي به. يستعدّي. ايام دمعه فوق خدّه
وايام حمله ما يشالي. وايام يزعل من خويّه

ولتحليل البيت السابق يجب أن نأخذ مسمى (الطرق المعوشر) مفتاحاً للفهم لنعرف أنه مكون من عشرة مقاطع منفصلة في البيت الواحد موزعة خمسة في كل شطر، وعندما نبحث نجد أن الشايع كوّن بيته من الوحدات العروضية الآتية:

١- مستفعلن مستفعل = في الصدر: (باب الهوى مفتوحي) / في العجز: (اللي يبي يمشي به).

٢- فاعلاتن = في الصدر: (للعبادي) / في العجز: (يستعدّي).

٣- مستفعلن مستفعلن مس = في الصدر: (والحبّ فيه المعجزاتي) / في العجز: (أيام دمعه فوق خدّه).

٤- مستفعلن مستفعلن مس = في الصدر: (واللي صعيبة ما تهوني) / في العجز: (وايام حمله ما يشالي).

٥- مستفعلن مستفعلن مس = في الصدر: (لو طاعني قلبي نسيته) / في العجز: (وايام يزعل مع خويّه).

ومن هنا نفهم أن الشايع لم يبتكر بحراً جديداً بل أخذ مقاطع صوتية، فمزج بينها، وكرر بعضها، وجاء بهذا اللحن الذي يظل محصوراً في إطار الاستعراض الشعري بعيداً عن التداول الشعري المتكرر.

وتعالوا نأخذ بيتاً آخر من قصيدة الشايع للتأكد مما قيل سابقاً:

ما غير اجرّ النوحي. من فؤادي. ركبوا ظهور الصافناتي ثم ابعدوا به. وابعدوني. حبل الرجا منهم طويته هذاك أتلا علمي به. يوم اشدّي. واقفى عسى ربي يردّه من روحته ما ارتاح بالي. تحمّلوا ذنب وخطيّة

وأذكر هنا أن شاعر القلطة الراحل صياف الحربي قد أشار إلى قضية مهمة حين صرّح في لقاء أن لديه لحناً واحداً مع الشاعر مستور العصيمي يمكن غناؤه على خمسين نغمة مختلفة، وهو هنا يوضح نقطة مهمة، وهي أن التجديد قد يكون في إطار النغمة داخل الطاروق الواحد الأمر الذي يؤكد ما

يشير إليه عنوان هذا المبحث.[١]

وقبل فترة ألقى الشاعر تركي الميزاني موالاً خلال محاورة مع الشاعر حبيب العازمي سمي فيما بعد بالموال التعجيزي، وقد اعتذر العازمي عن الرد عليه، وجاء حسب النص الآتي:

يا حبيب شدّ حيلك وانت طيّب، والسوالف، والمواقف من جهتنا ما مداها قصير والخطايا تستمدّ من النوايا، والمتاعب، والمصاعب من بعضها يحنّ البعير والحقايق سجّلوها في الوثايق، وان سلمتوا ما علمتوا سرّها، والفلك يستدير ما يصيب الآدمي غير النصيب، وحكمة الله في عباده تكون

وإذا حللنا هذا الموال عروضياً سنجد أن الميزاني استخدم آلية تكرار التفعيلة مع مزجها بتفعيلة أخرى في آخر البيت، فالشطر الأول من الموال تفعيلاته كالآتي: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. فاعلن فاعلان) بينما وزن بقية الأشطر يختلف، فالثاني والثالث صياغتهما: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. فاعلن فاعلن فاعلان) بينما الشطر الرابع ينقص تفعيلتين كاملتين حيث أن صياغته هي: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. فاعلن فاعلان).

وكذلك، فإن نظام التقفية الخاص داخل الأشطر اختلف في الشطر الرابع عنه في بقية الأشطر مما يبين أن قرار العازمي بعدم الرد على الموال كان تصرفاً صحيحاً لاختلال وزنه، واختلاف تفعيلاته، وقد اعتاد شعراء القلطة على عدم الرد على بيت مكسور الوزن.

(١) مجلة المختلف، ع٥٧، ص٦١، وصياف الحربي، ومستور العصيمي من شعراء القمة في شعر القلطة، وقد توفي صياف في ٢٥ مارس ٢٠٠٧م.

ويمكن في ظل هذه الظروف اكتشاف الطرق التي يمكن من خلالها توليد الألحان النبطية الجديدة، والتي يستطيع الشاعر مهما كان مستواه بسيطاً أن يبتكر باستخدامها طواريقه الخاصة سواء في شعر القلطة أو النظم العادي، وفي المبحث القادم سوف نتعرف على الأدوات التي تمكنه من ذلك.

أدوات ابتكار الألحان الجديدة

في المبحث السابق وضحنا أن اختراع البحور الجديدة أمر غير ممكن عملياً، ولكن تأليف الألحان الجديدة التي تنضوي تحت راية هذا البحر أو ذاك أمر ممكن، ولذا تعالوا نؤلف بعض الطواريق الجديدة بعد التأكيد على استحالة تأليف بحور شعرية جديدة للغة تم فك طلاسم موسيقاها على يد الفراهيدي منذ ١٣ قرناً في حين يظل الباب مفتوحاً لتأليف ألحان و(طواريق) جديدة أو غير مألوفة عبر فهم مؤلف هذه الألحان لتفاعيل البحور، وإمكانات تكرارها أو قطعها أو المزج فيما بينها.

وسأحاول وضع أدوات التأليف أمام القارئ علّنا نتوصل فعلاً إلى تأليف ألحان مقبولة في أذن المتلقي، وصالحة للتداول الشعري، ومن الطريف فعلاً الإشارة إلى الاحتمال القائم بأن الألحان التي نؤلفها قد تكون مطروقة سابقاً دون أن نعلم، وهو ما يؤكد القول بأن زمن اختراع البحور قد ولى إلى غير رجعة.

* * *

١- التكرار:

تعتبر آلية تكرار التفعيلة الواحدة من أكثر الطرق شيوعاً، وأضمنها نجاحاً، ولو أخذنا أياً من التفعيلات المعروفة سواء السباعية منها: (مستفعلن - فاعلاتن - مفاعيلن) بعد إلغاء تفعيلتي (متفاعلن، ومفاعلتن) لصعوبة

ترادف ثلاثة حروف متحركة عامياً كما وضحنا آنفاً أو التفعيلتين الخماسيتين: (فاعلن – فعولن) مع الأخذ بعين الاعتبار التفعيلة الرباعية (فاعل) المتولدة عن (فاعلن)، فسنجد أننا أمام مصدر غني لتأليف الطواريق.

فلو أخذنا تفعيلة (مستفعلن) لوجدنا أن تكرارها مرتين وثلاثاً وأربعاً وخمساً مطروق في الشعر النبطي سابقاً، وبالتالي فليس علينا إلا تكرارها لست مرات أو سبع مرات في الشطر الواحد، وفي ذلك لنجرب التكرار السداسي في هذين البيتين من نظمي:

يا صاحبي جرح الليالي مدمي قلبي، وانا عييّت اداري علّتي

ارحم حبيبك يا هوى بالي وساعدني ترى جرح الليالي مستزيد

لو جيت تبني عزّة افوادك على همّي وحزني وانكساري وذلّتي

يبقى شموخٍ في دمي يرسم ملامح صورةٍ لي رافع الراس العنيد

* * *

٢– القلب:

قلب تفاعيل البحور واحد من أقدم الطرق لتأليف الألحان الجديدة، وقد استخدمها علماء العروض لمضاعفة بحور الخليل، فقلبوا الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) إلى (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن)، وسموه البحر المستطيل، وولدوا الممتد من قلب المديد، والمبسوط من قلب البسيط، وهكذا.

ولكن لم تكن هذه البحور مستساغة في الأذن، وظلت بحوراً نظرية لا تعرف إلا في كتب العروض المتخصصة، ولا تقترب من عالم الشعر الواقعي إلا في حالة الممتد الذي اكتشف شعراء النبط موسيقاه، وفجروا أنغامه حتى صار

من أجمل بحورهم المستخدمة.

ولو حاولنا – نبطياً – قلب المسحوب، وصياغته: (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن) لتوليد لحن جديد (لن أسميه المنسحب طبعاً!)، وصياغته (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن) لأتينا بنظم كهذا (لا أراه مستساغاً موسيقياً):

ليت همٍّ بات في الخافق يستريح

ليت حزني يغسل جروحي أو ينام

وقرأت للشاعر راشد بن جعيثن قصيدة على بحر المستطيل (مقلوب الطويل) أهداها لعدد من شعراء القلطة، وقد حاول فيها تعويض النشاز الموسيقي لهذا البحر بتقطيع داخلي مقفّى بقوله:

جفا جفني منامه. على اللي فارقوني

نهار السبت يا سعود. جفا جفني منامه

يبون ابها تهامة. طروشٍ وادعوني

وداعٍ منه ملهود. يبون ابها تهامة(١)

وما كتبه ابن جعيثن لحن من ألحان القلطة يسمونه (المروبع) يعتمد على التقطيع والتقفية الداخلية التي تقلل من شذوذ المستطيل باتجاه غنائية الهزج القصير، ومنه قول لشاعر قلطة آخر:

تماثيلٍ غريبة، وربعٍ ما يملّون

تدلّل يالمغنّي. على عزّ وكرامة

(١) مجلة فواصل، ع٥٨، ص٥٤، وراشد بن جعيثن شاعر وصحافي سعودي، وتعد صفحاته الشعبية في مجلة اليمامة من أقدم الصفحات المهتمة بالأدب الشعبي، وأطولها عمراً.

قريبٍ مع قريبه. تبي تمشي على الهون

وانا جيت امتعنّي. وابي راس العدامة[١]

* * *

٣- المزج:

أشرت سابقاً إلى هذه الطريقة فيما سبق بأنها الأكثر تداولاً بين شعراء القلطة، وتتأتى باستخدام تفعيلتين مختلفتين، ومحاولة مزجهما بشكل يولد لحناً جديداً.

فلو أخذنا مثلاً تفعيلتي (فعولن، ومستفعلن)، وحاولنا مزجهما بصورة (فعولن فعولن مستفعلن) لتولد لدينا نظم (مرتبك الموسيقى) كالآتي:

دروبـي تـراهـا مـثل الـسـراب　　خـلاص انقـضـت رحـلـة حبّـنا

تـعـوّد عـلـى بـعـدي والـغـيـاب　　تـصـبّـر عـلـى حـكـم ربّـنـا

ومثل هذا ما فعله الناقد محمد مهاوش الظفيري عندما كتب قصيدة صياغتها العروضية هي (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلن)، ومنها هذه الأبيات:

المواويل الحزينة من ضميري تسيل

تختفي في دفتري بين الورق والسطور

يا حبيبي لو أغني لك. من المستحيل

ترحم أحوالي، وترجع لي يا بدر البدور

(١) مجلة سيوف، ع٨، ص٥٣.

الكرم طبعي، وطبعك يا حبيبي بخيل

لا تصدّ، ولا تردّ، ولا تروف، وتجور

بعدك القاسي كسر نفسي، ونفسي تميل

للرضا يا سيدي، والوصل شلال نور[١]

* * *

٤- المد والإنقاص:

هذه الطريقة كسابقاتها لا تؤدي إلى تكوين بحر جديد إذ يجوز في العروض مد التفعيلة أو حذف جزء منها أو كما يصطلح العروضيون (ترفيلها أو قطعها) في إطار البحر الواحد، ولكن في الشعر النبطي يختلف الأمر بعض الشيء، وقد يخرج القصيدة من عائلة إلى أخرى كما أوضحت فيما سبق.

ومثلاً لو أخذنا بحر المسحوب بتفاعيله (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن)، وقطعنا التفعيلة الأخيرة لتصبح (فاعلا) أو رفلناها لتصبح (فاعلاتن تن) لتولد لدينا لحنان ينسبان إلى السامري، ولا يرتبطان بالمسحوب إلا من حيث الأصل العروضي، وكذلك الحال بالنسبة للمنكوس المولد من الهلالي، وسامرية (جزا البارحة جفني عن النوم) المولدة من مجزوء المنكوس، وهكذا، ولكن المد والإنقاص يعتبران من أنجح أدوات التأليف، وأكثرها جودة من حيث النتاج،

(١) كان الأخ محمد مهاوش قد هاتفني قبل نشر هذه القصيدة يسأل عن هذا الطاروق، وأوضحت له أن آلية المزج من آليات الابتكار التي تحدثت عنها في الطبعة الأولى من كتابي هذا، وكون أبياته مستساغة موسيقياً راجع لأنه مزج بين مقطعين متماثلين إضافة إلى أن الصياغة التي استخدمها تقصر سبباً واحداً عن لحن معروف من بحر الرمل رباعي التفاعيل.
والظفيري شاعر وناقد مجد له عدة كتب ودراسات نقدية، وهو زميلي في التدريس بأكاديمية الشعر في أبو ظبي، وله مقالة في انتقادي على ميلي لنسبة الهجيني القصير إلى البحر البسيط، وليس البحر المجتث بعنوان (الخالدي يغرق في بحر المجتث: جريدة الجريدة الكويتية ٥ فبراير ٢٠١٠م)، وقد رد عليه الشاعر والكاتب حمود حلوي بمقالة عنوانها (المسحوب يسحب مهاوش إلى الخطأ).
وللأخ حمود حلوي كتاب بعنوان (انكسارات في الشعر الشعبي) فيه الكثير من الآراء النقدية المتميزة، وكنت أتمنى لو استفدت منه كمرجع في هذه الطبعة إلا أنني لم أره إلا وهذا الكتاب ماثل للطبع.

وتناغمه موسيقياً.

.....

هذه هي الأدوات التي أراها مناسبة لتأليف الألحان، والطواريق الجديدة، والتي لا تحتاج إلى أكثر من معرفة متقنة بعلم العروض، وقدرة على تمييز اللحن المستساغ من النشاز، والجرأة في طرح الطاروق الجديد.

الشعر الحر.. هل هو حر فعلا؟

الشعر الحر / حرية الشعر!

الانفلات من القيود، ومحاولة صياغة الحلم الشعري بشكل أكثر تنوعاً، وحيوية، وجِدَّة!

هكذا كان الحلم، وحينما وصل إلى ساحة القصيدة العامية لاقى الكثير من النجاحات، والعديد من المكائد (لاحظوا لم أقل الهزائم)، ولكنه وصل!

هذا الحلم لا يعادي أحداً لأنه أجمل من أن يعادي أحداً. صفّق للشكل التقليدي للقصيدة النبطية لأنه يؤمن بها، ولم ينتظر منها التصفيق، فهذا الصخب المتمثل في التصفيق لا يليق بالأحلام، ويمنعها من الاستمرار!

هذا الحلم ادعاه الكثيرون، وتبناه بعض من لا يحملون وثيقة تبني له، ولكنه لم يخاصمهم، ولم يعاديهم لأنه أقوى من أن يعادي أحداً!

وإذا كانت قصيدة التفعيلة الفصيحة قد أخذت نضجها الشكلي في عقد الخمسينيات من القرن العشرين، فإن استخدامها العامي بدأ في أواخر هذا العقد، والعقد الذي يليه كما يتضح من التراث العامي لفؤاد حداد، وصلاح جاهين مصرياً، ويمكن التأكيد على أن عقدي الستينيات والسبعينيات شهدا التجارب العامية للشعر الحر في مصر بالأسماء السابقة، وأسماء أخرى أبرزها عبد الرحمن الأبنودي، وأحمد فؤاد نجم، وغيرهما، وفي الشام مع عمر الفرا،

وجوزيف حرب، وفي العراق مع مظفر النواب، وآخرين.

أما في الخليج والجزيرة العربية، فالريادة تنسب للشاعر الكويتي عبد الرحمن النجار الذي أكد لي أنه كتب أولى قصائد التفعيلة العامية في الخليج سنة ١٣٧٧هـ (١٩٥٨م)، وهو ما يزال على مقاعد الدراسة الثانوية ثم استمر في كتابتها، ونشرها في جريدة الهدف الكويتية في أوائل الستينيات الميلادية، وذكر لي النجار أن الفكرة جاءته أساساً من التأثر بالشعر الحر الفصيح لنزار قباني، وغيره.[١]

ومن بعد النجار جاء الشعراء: فايق عبد الجليل، ونايف المخيمر، وبدر بن عبد المحسن، ومحمد العبد الله الفيصل، وعبد الرحمن رفيع، وعلي الشرقاوي، وعلي عبد الله خليفة، وأحمد السعد، وغيرهم من شعراء القصيدة الحرة في عقدي الستينيات والسبعينيات الميلادي.

وشهدت حقبة الثمانينيات ما سمي بتيار الحداثة الذي اتخذ من قصيدة التفعيلة قالباً له، ولم ينبذ الشكل التقليدي تماماً إذ ظهرت نصوص تنسب إلى الحداثة بل وتطرفت في الانحياز للصور السريالية، والمفردة الحديثة، والفكرة الغرائبية، ولكن بشكل تقليدي من حيث الوزن والقافية كما ظهر المزج بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة داخل النص الواحد في ردية بدأها الشاعر ناصر السبيعي[٢]، ورد عليه الشاعر فهد عافت في منتصف الثمانينيات، وهو شكل وجد في الفصحى منذ سنوات سابقة.

وبما أنني في هذه الدراسة لا أبحث في تاريخ التجربة بقدر ما أهتم بالبحث في سماتها العروضية، فإنني أترك دراسة خريطة الشعراء، وتراتب ظهورهم إلى

(١) محادثة هاتفية للمؤلف مع الشاعر عبد الرحمن النجار بتاريخ ٢٠ يونيو ٢٠٠٠م.

(٢) ناصر السبيعي شاعر كويتي من مواليد سنة ١٣٧٨هـ (١٩٥٨م)، وقد أسس سنة ١٤١٠هـ (١٩٩٠م) مجلة المختلف ثاني مجلات الشعر الشعبي في الخليج صدوراً، وأطولها عمراً، واستمراراً حتى الآن.

جهود بحثية أخرى، وأشرع في تحليل الشعر العامي الحر عروضياً.

وهنا أشير إلى التهمة المعتادة من قبل أعداء الشعر الحر منذ زمن طويل بأنه هذر منثور يخلو من الوزن والقافية، وأنه عبارة عن تصفيف للكلام يقدر عليه كل مدع، وهي تهمة ستظل تلاحق الشعر الحر دائماً في ساحتي الشعر الفصيح والعامي، وخير رد عليها هو إهمالها، ومحاولة إبداع ما هو جديد، وصادق، وحقيقي.

* * *

* عروض الشعر الحر:

انتقلت وحدة بناء الوزن في الشعر الحر من البحر إلى التفعيلة، وبالتالي فهو في بداياته لم يخرج عن الوزن الشعري، وإن اكتفى بالتفعيلة وحدة للبناء، ومن هنا كانت تسميته الأصدق (شعر التفعيلة) بمعنى أن القصيدة عوض أن تكون موزونة على بحر الرمل مثلاً أصبحت موزونة على تفعيلة (فاعلاتن) كما أن الشعر الحر لا يمكنه التعامل مع البحور ذات التفاعيل المختلطة بل هو يتعامل مع البحور الصافية التي تتكون من التفعيلة الواحدة المتكررة إلا بتجاوزات قليلة سأذكرها لاحقاً.

وفي الشعر الحر في المنطقة نجد أن أمام الشاعر العامي ست تفاعيل لكتابة قصيدته إذا أراد الالتزام بالشروط الأساسية لقصيدة التفعيلة، وهي:

* * *

١ - فاعلاتن:

كما في قول الشاعرة ريمية:

أنت روعة، وانت رايق
يا أخي شف كيف مرّت
مثل رمشة عين حلوة
ساعة مرّت في دقايق[١]

* * *

٢ – مفاعيلن:

كما في قول الأمير بدر بن عبد المحسن:

على آخر تراب الأرض
أحسّ انّ المسافة شبر
وكلّ الأرض ما تحمل تعب مشوار
أحسّ انّي رغم صغري
تفاهة عمري
في صدري
ندم جبّار[٢]

* * *

٣– مستفعلن:

كما في قول الشاعر فهد دوحان:

(١) ريمية، لهجة الهيل، الكويت، ١٩٩٣م، ط١، ص١٢٧، وريمية اسم مستعار لشاعر معروفة هي (حصة هلال) صدر لها ثلاثة دواوين هي (لهجة الهيل، والنداوي، وتنوير)، وشاركت في الموسم الرابع لبرنامج (شاعر المليون)، وحصلت على المركز الثالث في أبريل ٢٠١٠م.

(٢) بدر بن عبد المحسن، ما ينقش العصفور في تمرة العذق، الرياض، ١٩٨٨م، ص٨٩.

البارحة
زرعت ثوب العابد المكسور، واطلقت الحمام
البارحة حاولت انام
حاولت اكون الصلح في حرب السلام
حاولت اكون الصبح يا هذا الظلام[١]

وهناك حالة تمتزج فيها تفعيلتا (مستفعلن، وفعلن) بحيث تنقسم معظم الأسطر إلى شكل واحد صياغته (مستفعلن فعلن)، وإن كنت لا أرى ذلك خروجاً عن التفعيلة الأولى باعتبار أن (فعلن) تعادل (مستفعلن) بعد حذّها – إلغاء الوتد الأخير – لتتحول إلى (مستف)، ومن أمثلة هذه الحالة قول الشاعر عبد الرحيم الصديقي:

غرفة حزن
أنوارها غربة، وأبوابها سور
والنافذة حارس
تخنق مشاعرنا
تمنع ضوا النور[٢]

* * *

٤ – فعلن:

واستخدامها قليل في منطقة الخليج، وكثر في شعر الشاعر السوري عمر

(١) مجلة فواصل، ع٢٤، ص٦٢.

(٢) عبد الرحيم الصديقي، صورة على الطوفة، قطر، ١٩٩٥م، ص٧.

الفرا، ومن أمثلة ذلك قوله:

حمدة
الرمش اللي يتحدّى
الرمش الـ ياخذ قلب الناس
الرمش اللي ما عمره ودّى(١)

وللشاعر مساعد الرشيدي أيضاً على هذه التفعيلة:

هاك الوجه اللي ما يمحى
يرعى النوق براس الحرّة
ميّة ناقة
كلّش وضحا
هاك اليوم مع اوّل سارح
صلّى الفجر، ودنّ النجر
وذبّ الصوت، وسوّى الكيف
توّ الصبح يبلّل ريقه باوّل ضيف(٢)

* * *

٥- فعولن:

ولم أسمع في شعرنا العامي تطبيقاً لها إلا في حالات قليلة مثل قصيدة للشاعر فهد دوحان منها:

(١) شريط كاسيت بصوت الشاعر عمر الفرا.
(٢) مجلة مشاعر، ع٢، ص٦٥.

على رمل هذي المدينة
وظل البلد يقطع اطراف جلده
ومرّيت فينا بلا جلد عاري
وفي قلب جامح
تناسيت تاخذ معاك الملامح

وبعدها جاءت قصيدة (مدد) للشاعر فهد عافت، ومنها قوله:

لها يشعل السبت قمح الرهان
على بعد صبحين من ميمها
يغسل الحبّهان
النسا بالمسا، والمسا بالجهات
الأغاني بما سيّلت من محبّين
والرزق بالأمهات(١)

وللشاعر خلف الحربي أيضاً قصيدة على هذه التفعيلة منها:

نعدّ الليالي، وهي لو تعد
زمان البروق، ونهار الرعد
تملّ الحساب، وتكبّ الدفاتر
وتنثر شعرها، وهي تبتعد(٢)

* * *

(١) مجلة فواصل، ع٢٧، ص٤٩.
(٢) مجلة المختلف، ع١٠٢، ص٣.

٦- فاعلن:

وهناك إمكانية لاستخدامها عامياً إلا أنني لم أقرأ مثالاً لذلك سوى نص واحد للشاعر فهد عافت بعنوان (عملية انتحارية) منها قوله:

قيل لابدّ من منطقين
قال إلاّ من الأزرقين
انتفض طوّح يديه
صار البنفسج حديه
اعتلا فوق
صار البروق
اعتلا
صار كلّ الملا[1]

* * *

*** إشكالات الوزن في الشعر الحر:**

فتح الشعر الحر الباب واسعاً لإمكانات اللهجة العامية خاصة الحضرية منها بالدخول بطريقة أكثر حرية على اعتبار أن القصيدة النبطية نمت غالباً في البوادي أو الثغور المجاورة لها، ومن هنا قرأنا لمسفر الدوسري[2] قصيدة رغم بنائها العروضي على (مفاعيلن) إلا أن عدم قراءتها باللهجة الكويتية الحضرية تفقد القارئ الإحساس بموسيقاها، ومنها:

(١) مجلة قطوف الإماراتية، ع٢٢، ص١٢٨.

(٢) مسفر الدوسري شاعر سعودي عاش في الكويت فترة طويلة، وكتب الشعر بلهجة الحضر من أهلها، وهو مقيم في الرياض حالياً.

صرتي أم
صار عندك ثلاث يهال
وانا صرت
بلسان الحزن موّال
أنا بعدي يا امّ عبيد
في نفس الحال أوّل ما عرفتيني

مع ملاحظة أن الراء في (صار عندك) تكسر الوزن لو لم نقرأها كحضر الكويت (خطفاً)، وكذلك يجب تحريك زاي (الحزن) مع استخدام علة (الخرم) بإلغاء حرف من (مفاعيلن) لتصبح (فاعيلن).

وعدم الوعي بالشروط العروضية لقصيدة التفعيلة قد يؤدي أحياناً إلى الخلط بين التفعيلات بشكل خاطئ كما حدث مع الشاعر محمد عبيد العجمي في إحدى قصائده في بداياته حيث يقول:

حفلة فرح
منها انجرح. قلبي أنا
رحت ابارك. رحت اهنّي[1]

حيث نجده ينتقل في السطر الثالث من تفعيلة (مستفعلن) التي بدأ بها إلى (فاعلاتن) دون أي مبرر موضوعي!

* * *

(١) محمد عبيد العجمي شاعر وصحافي كويتي، وله العديد من القصائد الرائعة، ولكن النص الذي أوردناه من بداياته.

*** قصيدة النثر العامية:**

من الإشكالات الجديدة التي زرعها رائد كبير في حركة الشعر العامي الحر هو الأمير بدر بن عبد المحسن حينما أعلن في إحدى الندوات أنه يخرج عن وزن القصيدة الحرة لصالح المعنى، وهو الدافع نفسه الذي أدى لظهور قصيدة النثر في الشعر الفصيح قبل عدة عقود.[1]

وهذا جزء من نص يبدأ البدر فيه بتفعيلة (مستفعلن) في السطرين الأولين ثم يخرج عن موسيقى التفاعيل بعد ذلك، وإن كان يعود إليها بين مفردة وأخرى حيث يقول:

في آخر الشاهي ورق
وتصبّ لي نفسي
مثل الذي في ابريقك المعدن من الما والورق
أتنفّس الفوح
واستمهل البوح عن حالتي
أسكت لآخر قطرة في بيالتي

وبالإضافة إلى الخط الذي سلكه الأمير بدر نجد أن التأثر بالتيارات الحديثة في الشعر الفصيح أدى إلى وجود محاولات جادة لكتابة قصيدة النثر، ومعاداة الوزن، ووصفه بـ (القيد الذي يجب كسره)، ولعل أشهر من نادى بذلك من الجيل الشاب في المنطقة هو الشاعر محمد الرطيان الذي كرر هذه المناداة كثيراً في مقالاته التي تشبه الشعر!

(١) ندوة بكلية العلوم الإدارية بجامعة الكويت في ذي القعدة ١٤١٩هـ (فبراير ١٩٩٩م)، وكنت قد سألت البدر في تلك الندوة عن توجهه الجديد في الشعر، والتخلي عن الوزن أحياناً، فأدلى بالإجابة التي أوردتها في المتن.

ولو أخذنا أحد نصوص محمد الرطيان نجده لا يخلو من تأثرات واضحة بالوزن، فهو يقول مثلاً:

مات
ولا عمره وقف في زاوية شارع يودّي لمدرسة البنات
ما جرّب يقطف زهور الكلام
ويرميها غرام
يا حلو. يا سكّر نبات
ما اذكر انّه رسم معانا حلم
ولا قرّر يشوف هالفيلم
ولا تهمّه الأغنيات[1]

ونلاحظ في النص السابق رغم النسيج النثري له إلا أن هناك تأثرات عروضية ظاهرة فيه، فمثلاً جملة: (ولا عمره وقف في زاوية شارع) موزونة على تفعيلة (مفاعيلن)، وكذلك جملة: (ويرميها غرام)، وجملة: (ولا قرر يشوف هالفيلم) بينما جملة: (يا حلو يا سكر نبات) على تفعيلة (مستفعلن) إلا أن التقصد لكتابة النثر، والخروج من إطار التفعيلة ميزة أجدها تصب في صالح الرطيان.

إذن، فالآفاق باتت أكثر انفتاحاً، وإذا كان مشروع قصيدة الشعر الحر (التفعيلة) قد أخفق في أن يأخذ لنفسه مساحة لائقة في منطقة الخليج العربي عامياً، وفي تشكيل مبدعيها، وحشد متلقيها في ساحتنا الخليجية، فهناك نجاح لأسماء قليلة، وهناك قبول غنائي لها، وهناك منظّرون، ومبشّرون يحاولون دفع

(١) مجلة فواصل، ع٥٦، ص٧٤، ومحمد الرطيان كاتب وشاعر سعودي يقيم في مدينة رفحاء، وقد اتجه لكتابة الرواية والمقالة الصحافية في الفترة الأخيرة، وأحرز نجاحاً كبيراً في هذا المجال.

التجربة إلى الأمام بأيديهم المجردة.

ولكن يظل الشكل (النبطي) الموزون المقفى مسيطراً على البريد الشعبي، والمساحة الإعلامية المفرودة له، وعلى القنوات الفضائية المهتمة بالشعر العامي، والمسابقات الشعرية المتابعة جماهيرياً.

ولكن حديثي عن فشل قصيدة التفعيلة رغم إمكانية نجاحها لا يعني إعلان الهزيمة القاضية للشعر الحديث، فحداثة الشعر تسربت إلى عمق القصيدة المغرقة في تراثية مفرداتها، وأصالة شكلها الفني.

وقد يسقط الحداثيون شخوصاً في دوائر التهميش والنسيان، والفشل الإعلامي والجماهيري، وقد تذوب قصائدهم في الطرقات، ولكن الحداثة لن تسقط كفكرة، ونظرة للحياة، ورؤية للأشياء!

فالحداثة ليست (رصيف الشمس)، ولا حتى (كيمياء الغي)[١] بل هي بذرة ندية قد تتسلل إلى أكثر النصوص تقليدية، فتنتشر شيئاً فشيئاً، وقد تسيطر على النص بأكمله، فترسم بصمتها، وتمضي.

الحداثة ماضية، وناجحة، وستنجح، ومحاربتها ستزيدها نجاحاً لأنها روح هذا العصر بكل تناقضاته، وهي التي تتحكم بأذواق الجماهير التي قد ترفض الحداثيين المباشرين كشعراء، ولكنها ستتقبل الحداثة فكرة ورؤية، ولو حاولنا استغلال هذا الجانب لوجدنا أن القضاء على التقليد والمقلدين لن يكون هدفاً مستقبلياً لأنه تم القضاء عليهم بالفعل، وها هم يلفظون أنفاسهم الأخيرة.

(١) (رصيف الشمس) مصطلح ذكره الشاعر عناد المطيري في الثمانينيات الميلادية في إحدى قصائده، وأثارت جدلاً واسعاً وقتئذ بينما (كيمياء الغي) عنوان إحدى قصائد الشاعر فهد عافت المغرقة في التحديث.

أغصان المساويك

شعر: الأمير بدر بن عبد المحسن

(الوزن: نثر خارج عن التفاعيل قريب من تفعيلة مستفعلن)

تجلس عجوز. في اوّل السوق
وبين الشبابيك.
وتبيع السوالف، وأغصان المساويك
وما يخالف لو باعتني الحكي
الحكي غالي هالايام
مرّيتها أبي الكلام
قلت: ياخالة أنا
إن نسوني الناس. زعلت
والى اذكروني الناس. زعلت
صمتي، وحروفي مبعثرة
ضحكت، وقالت:
لو عدلت. سلّمت قلب وحنجرة
ما عطيتها فلوس على هذا التعب

وما ريّحتني من التعب
قمت، وعلى عيوني غباش
مدّت لي مسواكٍ جديد
عيّيت.
وقالت لي: بلاش!
إن كانت سنونك نظاف
حطّه في جيبك يا ولدي
يجلي محانيك الرهاف
من كلّ إحساسٍ ردي

خارطة تعقبها رقصة واحدة حول دخان له أشكال ثلاثة

شعر: فهد عافت

(الوزن: حر. فاعلاتن)

الكتابة: إبرةٍ مثقوبةٍ من لا مكان
في لا زمان
إبرةٍ يدخل بها خيط الدخان
وينسج الشاعر ثيابه

(١)

غرغر الما في نراجيل العطاشا
قلت له: مهلك
آه يا هذا الدخان اللي تلاشى
ليتني مثلك
لا فقدت اهلك
ولا بكوك احباب
علمك فجهلك

صادق كذاب
تهلكً، وتهلِك

(٢)

الدخان اللي يسافر في زوايا شهوة البارود
شاف وجهه – كانت عيوني مرايا
جثّتين، ودود
في الليالي السود
ثرثرت طلقة
الزمان: جلود
والفضا: خرقة
والحدود: حدود

(٣)

لي حبيب كلّما افضّ الرسايل
أوقظ نعاًسه
البخور اللي لفظ وسط الجدايل
آخر انفاسه
صبّ لي كاسه
كلمة كلمة
من فقًد ناسه
لى ذبل حلمه
يشهر احساسه[1]

(١) مجلة فواصل، ع٣٩، ص٨١.



صورة للذكرى

شعر: خلف الحربي

(الوزرن: حر فعلن)

آخر لحظة قبل الصورة
لحظة، ويموّتنا النور
ندخل في أعماق العتمة
وتدور اللحظة، وتدور
وفجأة يطلع واحد ثاني
يشبهنا أو ما يشبهنا
لكن يشبه لحظة وحدة
لحظة موت الحركة
لمّا طاردنا الظل المغمور
وجمّعنا العمر المنثور
ومتنا، والبسمة تملانا
باخر لحظة قبل الصورة[1]

(١) خلف الحربي، صورة للذكرى، الكويت، ١٩٩٨م، ص٢١.



دفي الليل يا سمرة

شعر: نايف المخيمر

(الوزن: حر. مفاعيلن)

كمنجة، وعود
ودقّة ترقّص المرواس
وعيونك على الدقّة من كثر الحلا تنباس
ويرقص ليلنا يرقص
يذوب المغنى لعيونك
يذوب، ويسكر الاحساس
غناوينا، وزَرْي الثوب
تهزّ اغصان نشوتنا
ولهفة شوقنا المشبوب
غناوينا بدت تطرب
بدت ترتاح للسمرة
ورقصاتك بدت تحمى

دفّي الليل يا سمرة
كمنجة، وعود
ودقّة ترقّص المرواس
وعيونك على الدقّة
من كثر الحلا تنباس[١]

(١) نايف المخيمر، غرشة عطر، الكويت، ١٩٧٣م.

فهرس الأعلام

المراجع

* الكتب:

- إبراهيم حامد الخالدي، ديوان أمير الشعر الغزلي محسن الهزاني، المختلف للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٠م، ط١.
- إبراهيم حامد الخالدي، ديوان الفارس الشيخ تركي بن حميدالمختلف للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٠م، ط١.
- إبراهيم الخالد الديحاني، مختارات من الشعر الشعبي، إصدارات وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، الكويت، دون تاريخ.
- ابن حجر العسقلاني، التوشيح الوافي والترشيح الشافي في شرح التأليف الكافي في علمي العروض والقوافي، نسخة الكترونية.
- أبو عبد الرحمن الظاهري، أنساب الأسر الحاكمة، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٨٣م، ط١.
- أحمد الحضراوي الهاشمي، نزهة الفكر فيما مضى من الحوادث والعبر في تراجم رجال القرن الثاني عشر والثالث عشر، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٦م، ط١.
- أحمد راشد ثاني، ابن ظاهر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩م.
- أحمد شوحان، ديوان العتابا، دير الزور، سوريا، ١٩٨٥م.
- أحمد العريفي، الشريف بركات؟، مطابع الفرزدق، الرياض، ١٩٩٢م، ط١.
- أحمد العريفي، تلويحات، الرياض، ١٤١٧هـ.
- أحمد العريفي، حداء الخيل، الرياض، ١٤٠٩هـ، ط١.
- أحمد العريفي، معجم الشعراء الشعبيين، الرياض، ١٩٨٥، ط١.
- بدر بن عبد المحسن، ما ينقش العصفور في تمرة العذق، الرياض، ١٩٨٨م.
- بندر الدوخي، ديوان عبد الله بن دويرج، إصدارت النخيل، الرياض، ١٩٩٠م، ط١.
- بندر الدوخي، ديوان سليمان بن شريم. ديوان سليمان بن شريم، اصدرات النخيل، الرياض، ١٩٨٩م، ط١.
- توفيق وهبة، الشعر الشعبي شعر أم زجل، دون مكان الطبع، ١٩٨٣م، ط١.
- خالد الفرج، ديوان عبد الله الفرج، ذات السلاسل، الكويت.
- خالد الفيصل، الديوان الثالث، الرياض، ١٤١٧هـ، ط١.
- خلف الحربي، صورة للذكرى، الكويت، ١٩٩٨م.
- ديوان شاعر المليون، الموسم الثاني، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، ٢٠٠٩م، ط١.
- ريمية، لهجة الهيل، الكويت، ١٩٩٣م، ط١.
- سعد بن جدلان الأكلبي، سمان الهرج، الرياض، ١٤١٧هـ.
- سعد الصويان، الشعر النبطي المسمى والنشأة، بحث ضمن ملتقى ابن لعبون، الكويت، ١٩٩٧م.
- سعد الصويان، الشعر النبطي ذائقة شعب وسلطة النص، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٠م، ط١.
- سليم المبيض، الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- طلال السعيد، الشعر النبطي أصوله فنونه تطوره، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١م.
- طلال السعيد، الموسوعة النبطية الكاملة، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧م.
- طلال السعيد، خفايا الروح، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٣م، ط٣.
- عارف عبد الغني، تاريخ أمراء مكة المكرمة، دار البشائر، دمشق، ١٩٩٢م.
- عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، مؤسسة جمال للطباعة، بيروت، ١٩٧٩م.
- عبد الرحيم الصديقي، صورة على الطوفة، قطر، ١٩٩٥م.
- عبد الرزاق العدساني، دراسات جديد العروض، الكويت، ٢٠٠٠م.
- عبد العزيز اللعبون، ديوان أمير شعراء النبط محمد بن لعبون، الكويت، ١٩٩٧م
- عبد الله الأطرش، ألغاز شعبية، ١٤١٤هـ.
- عبد الله الحاتم، خيار ما يلتقط من الشعر النبط، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١، ط٣.

- عبد الله الحاتم، ديوان محمد العبد الله العوني، الكويت، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١م، ط١.
- عبد الله الحاتم، ديوان محمد العبد الله القاضي، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٤م، ط١.
- عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، مطابع الفرزدق ، الرياض، ١٩٨٢م، ط٢.
- عبد الله بن خميس، أهازيج الحرب أو شعر العرضة، مطابع الفرزدق، الرياض، ١٩٨٩م، ط٢.
- عبد الله بن خميس، راشد الخلاوي حياته وشعره، دار اليمامة، الرياض، ١٩٨٢م، ط٢.
- عبد الله الدويش، الفنون الشعبية، مطابع القبس الكويت، ص١٩٨٥م، ط١.
- عبد الله الدويش، ديوان الزهيري، ذات السلاسل، الكويت.
- عبد الله الدويش، ديوان حمود الناصر البدر، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١م، ط٢.
- عبد الله بن عبار، أنساب قبائل عنزة، الرياض، ١٩٨٦.
- عبد الله القحطاني، قصائد حب، الرياض، ١٩٨٩م، ط١.
- عبد الله اللويحان، روائع من الشعر النبطي، مطابع القوات المسلحة، الرياض، ١٤٠٠هـ، ط٢.
- غسان الحسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية ، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٠م، ط١.
- فالح حنظل، معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٨٧م، ط١.
- كامل الربيعي، مختارات من شعر الدارمي، المطبعة الشرقية، بغداد.
- محمد الحمدان، ديوان السامري والهجيني، دار قيس، مطابع الفرزدق الرياض، ١٤١٤هـ، ط٣.
- محمد الحمدان، ديوان حميدان الشويعر، دار قيس، الرياض، ١٤٠٩هـ.
- محمد سعيد كمال، الأزهار النادية من أشعار البادية، مكتبة المعارف، الطائف.
- محمد العقيلي، الأدب الشعبي في الجنوب، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٣٩٢هـ.
- محمد المسروري، ديوان الشيخ عامر بن سليمان الشعيبي، مسقط، ٢٠٠٩م.
- محمد بن يحيى، لباب الأفكار في غرائب الأشعار (مخطوط)، ١٣٨٧هـ.
- مرزوق بن تنباك، الفصحى ونظرية الفكر العامي، الرياض، ١٩٨٦م.
- مساعد الرشيدي، سيف العشق، إصدارات مجلة حياة الناس، ١٩٩٨م، ط١.
- مسعود الرشيدي، التحفة الرشيدية في الأشعار النبطية، ، مطابع الدار، العشار، ١٩٦٥م، ط١.
- منديل الفهيد، من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، الرياض، ١٩٩٣م.
- نايف المخيمر، غرشة عطر قصائد بلهجة شباب الكويت والخليج العربي، الكويت، ١٩٧٣م.
- هاشم الرجب، الأبوذية، قطر، ١٩٨٨م، ط١.
- وسمية بورسلي، ديوان شاعر الكويت الشعبي فهد بورسلي، مطبعة حكومة الكويت الكويت، ١٩٧٨م، ط٢.

* الدوريات:

مجلة فواصل - مجلة قطوف - مجلة الغدير - مجلة المختلف - مجلة بروز - مجلة سيوف - مجلة مشاعر - مجلة التراث الشعبي (إصدار خاص عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ١٩٩٠م).

* مصادر أخرى:

- شريط غنائي للفنان القطري علي عبد الستار.
- شريط كاسيت بصوت الشاعر عمر الفرا.
- ندوة بكلية العلوم الإدارية بجامعة الكويت للأمير بدر بن عبد المحسن، فبراير ١٩٩٠م.
- محادثة هاتفية للمؤلف مع الشاعر عبد الرحمن النجار بتاريخ ٢٠ يونيو ٢٠٠٠م.
- موسوعة العروض والقافية في المكتبة الإسلامية الشاملة على شبكة الإنترنت
- منتديات مشارق أدبية على شبكة الإنترنت.

المؤلف.. في سطور



- إبراهيم حامد الخالدي.
- مواليد ٢٠ يونيو ١٩٧١م - الكويت.
- بكالوريوس تربية (رياضيات) — الكويت ١٩٩٩م.
- رئيس قسم بوزارة التربية (مادة الرياضيات).
- عضو مجلس إدارة رابطة الأدباء الكويتيين ورئيس اللجنة الإعلامية - عضو جمعية الصحافيين الكويتية - عضو جمعية المعلمين الكويتية.
- أستاذ مادة القافية في أكاديمية الشعر بأبوظبي.
- شاعر كويتي ينتمي إلى تيار القصيدة الحديثة، ونشرت قصائده في العديد من الدوريات الثقافية داخل وخارج الكويت، وترجم بعضها إلى الانكليزية والفرنسية، وهو صحافي عمل بالصحافة الثقافية منذ سنة ١٩٩١م في عدد من الجرائد والمجلات الكويتية والخليجية حيث عمل صحافياً في صحيفة (صوت الكويت) ثم جريدة (الوطن) ثم جريدة (السياسة) ثم جريدة (عالم اليوم) كما عمل في مجلات (سمرة، ومرآة الأمة، وفنون، والغدير، وحياة الناس، وقطوف)، وحالياً هو معد ملف التراث (وسم) في مجلة المختلف.
- متزوج، وأب لسبعة أطفال: (هلا، وثامر، وبراك، وغالية، وشهد، وسعدون، وحامد).
- صدر له عدد من الكتب، وهي تنقسم إلى الأصناف التالية:

أولاً- دواوين شعرية:

١- دعوة عشق للأنثى الأخيرة: الكويت ١٩٩٤م (مجموعة شعرية فصيحة)

٢- عاد من حيث جاء: الكويت ١٩٩٧م (مجموعة شعرية فصيحة)

٣- احتمالات المعنى: الكويت ٢٠٠٥ (مجموعة شعرية فصيحة)

٤- ربّما.. كان يشبهني: الكويت ٢٠١٢م (ديوان شعري فصيح).

ثانياً- دراسات تاريخية وفلكلورية:

٥- المستطرف النبطي (نوادر وقصائد ساخرة من الشعر النبطي): الكويت ١٩٩٨ - ٢٠٠٧م جزءان.

٦- طواريق النبط (أوزان القصيدة النبطية وعلاقتها بعلم العروض: تاريخها خصائصها آفاق التطوير):

الكويت ٢٠٠٠م (الطبعة الثانية: الكويت ٢٠١٢م، ، وهو هذا الكتاب).

٧- الجامع المختصر للألقاب والعزاوي عند البدو والحضر: الكويت ٢٠٠٣م.

٨- المصور البدوي (١٠٠٠ صورة فوتوغرافية قديمة للبادية العربية ورجالاتها): الكويت ٢٠٠٤م.

٩- الزير سالم (القصة الكاملة لأبي ليلى المهلهل بين روايات التاريخ، والسيرة الشعبية، والمسلسل التلفزيوني): الكويت ٢٠٠٢م.

١٠- المعلقات النبطية (١٠٠ قصيدة من أشهر ما قيل في تراث القصيدة النبطية): الكويت ٢٠٠٧م.

١١- حديث الصحراء (بمشاركة الأستاذ ناصر السبيعي): الكويت ٢٠٠٢م.

١٢- الفرّيس (سيرة بعض فرسان الجزيرة العربية - إشراف ومراجعة).

١٣- تاريخ الشعر النبطي: بيروت ٢٠١١م.

١٤- دخلنا بلداً يقال لها الكويت: الكويت ٢٠١١م.

ثالثاً- تحقيق مخطوطات ودواوين:

١٥- تحفة المشتاق في أخبار نجد والحجاز لعبد الله بن محمد البسام: الكويت ٢٠٠٠م.

١٦- ديوان أمير الشعر الغزلي محسن الهزاني: الكويت ١٩٩٧م.

١٧- ديوان الفارس الشيخ تركي بن حميد: الكويت ١٩٩٧م.

١٨- ديوان الفارس الأمير عبيد العلي الرشيد: الكويت ١٩٩٧م.

١٩- ديوان الفارس الشيخ مشعان الهذال: الكويت ١٩٩٧م.

٢٠- ديوان شاعر الحجاز بديوي الوقداني: الكويت ٢٠٠٥م.

٢١- ديوان شاعر الزبير عبد الله بن ربيعة: الكويت ٢٠٠٥م.

وله تحت التمهيد للطبع كتب عدة.

المحتويات